

01091
/

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE POSGRADO
HISTORIA DEL ARTE.

TESIS. "LA LITOGRAFIA EN LA CIUDAD DE MEXICO, LOS AÑOS DECISIVOS:
1827-1847"

Que presenta: Arturo Aguilar Ochoa
Para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte.

Director de Tesis: Doctor Aurelio de los Reyes y García Rojas.

México, D. F., octubre del 2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

La realización de la siguiente tesis, como cualquier otro trabajo de esta índole, escapa de la dimensión individual, sin la ayuda de varias personas e instituciones hubiera sido imposible realizarla. Inevitables deudas de gratitud fueron contraídas en el largo camino de la investigación que es justo reconocer.

En primer término deseo agradecer al doctor Aurelio de los Reyes, por su paciencia y la invaluable labor en la dirección de la tesis, lo mismo que a todos los miembros del jurado que leyeron el presente trabajo, la doctoras Clara Bargellini, María Esther Pérez Salas y Claudia Ovando, los maestros Jorge Alberto Manrique y Eduardo Báez y el doctor Pablo Mora, cuyos comentarios y sugerencias enriquecieron notablemente la primera versión.

Gracias a la beca del Conacyt y de la DGAPA de la UNAM, pude disfrutar de tiempo suficiente para adentrarme en el intrincado mundo de los archivos y las hemerotecas y obtener la información suficiente en las fuentes primarias. Incluso con estos apoyos pude realizar un viaje a Zacatecas para revisar la Biblioteca de ese estado. También agradezco el apoyo y los consejos de los coleccionistas Roberto Mayer y Ricardo Pérez Escamilla, quienes me abrieron las puertas de sus acervos y me permitieron fotografiar parte de el material que se encuentra en las siguientes páginas.

A mis compañeros del seminario de tesis Thelma Camacho, Jorge Segovia, Julieta Pérez Monroy y Silvia Fernández agradezco la lectura y los comentarios que me hicieron a lo largo de la investigación. A Guadalupe Landa su apoyo en el fondo reservado de la Hemeroteca Nacional

De manera especial estoy agradecido a mis padres y a mi pequeña gran familia Norma y Santiago.

INDICE

Introducción.....	págs. 1- 13.
<u>Cap. I.- Periodo obscuro (1827-1837).....</u>	<u>págs. 14-40</u>
I.1. ¿Se conoce realmente la influencia de Linati en México?.....	pág. 14
I.2. De la salida de Linati en 1837 a los primeros talleres de litografía.....	pág. 18
I.3. La litografía en la Academia de San Carlos de 1830 a 1839.....	pág. 27
I.4. La litografía en los talleres comerciales fuera de la Academia 1827-1836.....	pág. 32
<u>Cap. II.- Desarrollo y primer auge. El papel de los editores (1837- 1847)</u>	<u>págs.41-122)</u>
II.1.- Ignacio Cumplido su papel como editor.....	pág. 41
II.2.- La crisis de papel en 1844.....	pág. 65
II.3.- Ultimas producciones de Cumplido.....	pág. 77
II.4.- Obras menores.....	pág. 88
II.5.-Un acercamiento a la organización laboral en el taller de Cumplido.....	pág. 94
II.6- Otros editores entre 1837-1847.....	pág. 99
<u>Cap. III.- Las casas litográficas entre (1837-1847).....</u>	<u>págs.123-164</u>
III.1. Casa litográfica de Rocha y Fournier (1834-1840)	pág.126
III.2. Casa litográfica de Massé y Decaen (1840-1843).....	pág.134
III.3. Casa litográfica de Agustín Massé (1843-1844).....	pág.144
III.4. Casa litográfica de Ignacio Cumplido (1844-1850).....	pág. 150
III.5. Casa litográfica de José Decaen (1851-1870).....	pág.152
III.6. Casa litográfica de Hipólito Salazar.....	pág. 155
III.7. Casa litográfica de Plácido Blanco.....	pág.160
III.8. Casa litográfica de la Calle Junto al Correo.....	pág.162
<u>Cap. IV.- Los litógrafos dibujantes entre (1837-1847).....</u>	<u>págs. 165-187</u>
IV.1. Ignacio Serrano.....	pág.169
IV.2. Hipólito Salazar.....	pág.170
IV.3. Joaquín Franco Heredia.....	pág.172
IV.4. Hesiquio Iriarte y Zuñiga.....	pág.177
IV.5. Plácido Blanco.....	pág.181
IV.6. Otros litógrafos.....	pág.184

Cap. V.- La influencia de los artistas viajeros (1839-1848)..... págs. 188-223

V.1 Barón Alejandro de Humboldt.....	pág. 190
V.2. Elizabeth Ward.....	pág. 192
V.3. Federico de Waldeck.....	pág. 194
V.4. Carlos Nebel.....	pág. 198
V.5. Pedro Gualdi.....	pág. 204
V.6. Federico Catherwood.....	pág. 218
V.7. John Phillips y Alfred Riders.....	pág. 220

Cap. VI La Guerra con los Estados Unidos 1846- 1848; las primeras litografías de “reportaje” en México..... págs. 224- 245

VI.1. Antecedentes.....	pág. 231
VI.2. Litografías de Guerra.....	pág. 235

Cap. VII.- Una reflexión sobre el desarrollo de la litografía mexicana entre 1827-1847..... págs. 246-286

VII.1. El Retrato.....	pág. 251
VII.2. El Paisaje.....	pág. 254
VII.3. Escenas Costumbristas.....	pág. 260
VII.4. Tipos Populares.....	pág. 264
VII.5. La Caricatura.....	pág. 268
VII.6. Estudios Históricos.....	pág. 272.

Conclusiones págs. 275-286

Anexos págs. 287-304

Biblio-hemerografía..... págs. 305- 317

INTRODUCCION

La historia de la litografía en México, pese a que ha sido objeto de estudio por parte de varios investigadores, es todavía un campo inagotable por los múltiples enfoques y perspectivas que ofrece para ser analizada. La presente tesis busca precisamente ahondar en aspectos inéditos de la litografía mexicana después de su introducción en 1826, por el italiano Claudio Linati, hasta 1847, fecha en la cual consideramos, se cierra un capítulo del primer auge de su desarrollo. Nuestro planteamiento principal parte de la hipótesis de que el desarrollo de la técnica litográfica está vinculado a los procesos sociales de un país y un momento específico, en nuestro caso de los años que van de 1827 a 1847. En este sentido creemos que, como cualquier otra manifestación artística, la litografía en México tuvo una evolución sujeta al contexto nacional de la época, por lo tanto sus avances, retrocesos, aspiraciones, proyectos, fines y con ello el tipo de imágenes que se hicieron sólo se explican dentro de ese marco social y temporal. Desentrañar los aspectos más importantes del momento que incidieron en la litografía ha sido nuestro principal objetivo, por ello, la importancia de remitirnos a las fuentes primarias que dieran cuenta de ciertas especificidades las cuales hacen distinta la historia de la litografía mexicana a cualquier otra en el mundo. Al centrarnos en las primeras etapas de la litografía en México, nuestro estudio ha buscado averiguar especialmente los orígenes y las vicisitudes de lo que consideramos ese primer auge.

Aunque en Europa el dibujo sobre la piedra se inventó a finales del siglo XVIII (1798), empieza realmente a hacerse popular a partir de 1809, según varios investigadores¹. En nuestro país se introduce hasta la segunda década del siglo XIX, como es bien sabido por el italiano Claudio Linati, quizá tan tarde por los problemas que generó la lucha de Independencia. Y, quizá también, por los problemas que dejó el movimiento

¹ Carles Grisso. Alois Senefelder, El arte de la Litografía. La planografía o memoria ejemplar de Alois Senefelder inventor de la impresión química. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993. El año de invención de la litografía no siempre es el mismo para distintos autores, Miguel Mathes, por ejemplo da como fecha 1796, en su artículo "La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico" en Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX. México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Grupo ICA/Elík Moreno Valle /Banamex Accival, 1994. Nosotros hemos tomado el

armado su aclimatación fue difícil, y no se extendió tan "rápidamente" como algunos han asegurado; sólo a partir de la década del 40 empieza a tomar verdadero auge. Con la nueva técnica se hicieron mapas, se ilustraron novelas, álbumes de todo tipo, anuncios comerciales, revistas de moda, ciencia y literatura, panfletos políticos, noticias, hojas sueltas así como periódicos literarios. Sin embargo, poca atención ha merecido la incidencia que tuvo la producción de litografías en la sociedad: su impacto social e ideológico, como un método de comunicación visual, además del alcance en la calidad estética que muchos litógrafos consiguieron, incluso en comparación con sus colegas europeos. Tampoco se han explicado las razones de los periodos de auge y decadencia y con ello, desde luego, se ha dejado de lado las etapas o momentos claves que no se han definido claramente. Al hacer la presente investigación, nos dimos cuenta que anteriores estudios sobre el tema, de los que adelante se hablará, no habían realizado casi ningún tipo de periodización, haciendo sólo un recuento general de obras y autores o, en el mejor de los casos, separando la producción litográfica a partir de temas como el costumbrismo, los tipos populares, la caricatura etc.

Por ello, nuestros primeros planteamientos y la división de capítulos partieron de un análisis previo sobre lo que se había escrito sobre la historia de la litografía en México, pues son varios los autores que han vuelto la mirada sobre el tema y, en especial, en los últimos años se han realizado exposiciones sobre el tema aunque consideramos todavía no se han analizado varios de los aspectos arriba señalados. "Desahogo necesario de varios tipos y pan cotidiano, fue la litografía en los tiempos de nuestros románticos, aunque no pacíficos abuelos" ². Así definió Justino Fernández esta técnica y puede decirse que lo hacía con bastante autoridad pues fue don Justino uno de los precursores en interesarse en el tema. Efectivamente en 1955, en colaboración con Edmundo O'Gorman a través de una acuciosa investigación, ambos desentrañaron completamente los orígenes de la litografía en México. Aunque estaba demostrado que había sido introducida por Claudio Linati en 1826, no se sabía a ciencia cierta las peripecias para la instalación del primer taller litográfico, y el destino final que tuvieron Linati y su socio Gaspar Franchini en nuestro país. Todo esto

año de 1798 tomando en cuenta el año de publicación del texto de Senefelder en que se da a conocer los pormenores de la técnica.

² Justino Fernández. El Arte del siglo XIX en México. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. Pág. 126

llegó a descubrirse gracias a las investigaciones de O'Gorman y Fernández en su obra: Documentos para la historia de la litografía en México³.

Sin embargo, otro gran estudioso de nuestro arte se les había adelantado: don Manuel Toussaint; al igual que Justino Fernández había reconocido la calidad e importancia de la litografía mexicana. Por eso ya desde 1934 realiza su obra pionera: La litografía en México en el siglo XIX⁴, en donde también rescata la calidad e importancia de las litografías mexicanas del siglo XIX. Puede decirse, por tanto, que estos fueron los primeros intentos serios para ahondar en este arte gráfico y reconocerlo como una expresión estética que reflejaba los valores de una auténtica expresión nacional en nuestro azaroso siglo XIX.

En especial el trabajo de Manuel Toussaint daba cuenta, aunque brevemente, de la evolución de la litografía en todo el siglo XIX junto con otros datos que han sido el punto de partida de recientes investigaciones. Entre ellos están la primera lista de los principales litógrafos, las casas editoriales, las más importantes revistas y los periódicos ilustrados con litografías. Sin embargo, aunque es un trabajo interesante, el panorama que da Toussaint es muy general. No podemos reprochárselo, pues estaba sentando las bases de la investigación sobre el tema, quedando como pionero en este ámbito.

Después de estos cimientos, se tiene un estudio regional de Víctor Ruiz Meza: Apuntes para la historia de la litografía en Toluca en el siglo XIX, publicado en 1948⁵ y luego vendría, en orden cronológico, el trabajo de O'Gorman y Justino Fernández de 1955 ya señalado. Casi al mismo tiempo, en 1956, el escritor Fernando Leal escribió para la revista Artes de México, sobre la litografía en el número 14 con el título: "La litografía

³ Edmundo O'Gorman. Documentos para la historia de la litografía en México, México, Imprenta Universitaria/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.

⁴ Manuel Toussaint. La litografía en México en el siglo XIX, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1934. Cabe mencionar que el mismo Toussaint promovió un proyecto para realizar una "Historia de la litografía en México" a cargo de Mario Mariscal misma que sólo quedó en un artículo aparecido en el número 1 de la revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas en 1937. En dicho artículo se encuentran exclusivamente algunos documentos encontrados en el Archivo General de la Nación sobre la litografía de Linati y que en años recientes ha rescatado Enrique Cervantes, por cierto ampliando la información y que mencionaremos más adelante. Por lo mismo no incluimos este artículo en las fuentes arriba mencionadas.

⁵ Víctor Ruiz Meza. Apuntes para la historia de la litografía en Toluca en el siglo XIX, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.

mexicana en el siglo XIX" ⁶. Dotado de una amplia cultura, un estilo seductor y una clara perspicacia para detectar ciertas cualidades de la imagen, Leal da cuenta de una manera amena de los principales ejemplos de litografía en México. Pero a pesar del título, el énfasis se centra en el trabajo de los artistas viajeros que publicaron sus obras en litografía, como Linati, Nebel o Egerton, que en la mayoría de los casos, no trabajaron en nuestro país.

De su parte, el trabajo de Rafael Ayala Echevarri: La litografía en Querétaro, editado en 1964⁷ entra en el nivel de lo que realiza Víctor Ruiz. Son estudios excesivamente breves, con pocos datos de primera mano y centrados a destacar la llegada de la técnica a Toluca y Querétaro con algunos escasos ejemplos de trabajos hechos en esos estados en el siglo XIX.

A partir de estos estudios han seguido otros, que en la mayoría de los casos parten de las bases sentadas por Toussaint, Fernández y O'Gorman con algunos datos nuevos y con ello han llenado el vacío de la información. Tenemos por ejemplo, lo hecho por Clementina Díaz de Ovando en 1982 en la Historia del arte mexicano, editado por Salvat y que lleva por título "El grabado comercial en México 1830-1856" ⁸. También está el trabajo poco conocido hasta ahora, del norteamericano Miguel Mathes: Mexico on Stone ⁹. Ambos son muy generales y toman la mayoría de los datos de Toussaint, aunque difunden material gráfico poco conocido de la litografía mexicana y algunos nuevos datos que han servido para nuestra investigación. En el mismo tono encontramos publicaciones como Bosquejos de México en el siglo XIX, editado por el Banco de México en 1987, mencionados en la bibliografía general, y por lo cual no nos detenemos en ellos.

Diferentes han sido, no obstante, las aportaciones de fechas cercanas como las que se sucedieron en el año de 1994. Tal parece que fue entonces cuando se vinieron un alud de libros, que tienen como elemento central la litografía mexicana del siglo XIX, y se reivindicó su valor. El primero de estos trabajos son los dos tomos de El grabado y la

⁶ Fernando Leal. "La litografía mexicana del siglo XIX", en la revista Artes de México volumen III, año IV, número 14, 1956. México. Ediciones Internacionales, noviembre-diciembre de 1956.

⁷ Rafael Ayala Echevarri. La litografía en Querétaro, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1964.

⁸ Clementina Díaz de Ovando. "El grabado comercial en México 1830-1856" en Historia del arte mexicano números 69 y 70, México, SEP/INBA/SALVAT, 1982.

⁹ Miguel Mathes. México en piedra, versión en español, México, Ediciones Jilguero, 1990.

litografía en México, de José N. Iturriaga¹⁰, editado por Inversora Bursátil. Pese a ser una edición de lujo, en buen papel y con excelentes reproducciones no aporta nada nuevo ni en el campo del grabado ni en el de la litografía, al igual que la obra de Leal el trabajo sólo quiere resaltar las actividades de varios artistas viajeros y desde luego sin analizar fuentes primarias. El siguiente es México Ilustrado, catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio de Iturbide en octubre de 1994, con la colección del Ingeniero Roberto L. Mayer¹¹. En este caso, aunque existen anotaciones sobre la técnica y un número considerable de litografías, el tema principal es el libro México Ilustrado de los británicos Rider y Phillips editado en 1848.

Un trabajo de mayores vuelos es el del catálogo Nación de imágenes: la litografía en México en el siglo XIX con textos, entre otros, de Antonio Saborit, Ricardo Pérez Escamilla, Carlos Monsivais y Eloisa Uribe¹². Producto de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL). En este caso encontramos un trabajo de investigación más amplio y desde diferentes perspectivas, que desde luego constituyen un notorio avance en el tema. En dicho trabajo un grupo de investigadores del museo, apoyados en la colección del licenciado Pérez Escamilla han revelado nuevos datos sobre litógrafos, talleres y casas comerciales que antes apenas habían sido tocados por otros investigadores. Sin embargo, debemos dejar muy claro, que esta investigación, no impidió ni fue obstáculo a nuestro estudio por diferentes razones. En primer lugar, como hemos señalado, el campo de investigación es tan vasto, que fue difícil que el catálogo de Nación de imágenes, agotara el tema por completo en cualquier aspecto de la litografía mexicana. Cabe decir que las fuentes a las que se remitieron no fueron de primera mano, como los archivos y los periódicos y más bien los huecos y lagunas que dejó la investigación nos sirvieron para tratar de superar estas fallas y partir de ellas. En segundo lugar, el catálogo y los textos ahí contenidos se hicieron en función casi exclusivamente de la muestra, con temas monográficos, como la litografía religiosa, la científica, la militar etc. El equipo de

¹⁰ José N. Iturriaga. La litografía y el grabado en México en el siglo XIX. México, Inversora Bursátil, 1993.

¹¹ Catálogo de la exposición México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX. México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

¹² Catálogo de la exposición Nación de imágenes. la litografía mexicana del siglo XIX. México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Grupo ICA/ Elik Moreno Valle/Banamex Accival, 1994.

investigadores contó con un tiempo muy reducido para sus indagaciones y no pudo ofrecer un panorama articulado del proceso litográfico. Se puede decir que, a excepción del texto de Ricardo Pérez Escamilla, los demás no contaron con un proceso de análisis y revisión de fuentes, que se refleja en la perspectiva que asumen sobre el objeto de estudio más que nada a nivel iconográfico. Por último ellos mismos reconocen la necesidad de investigaciones futuras para la cabal comprensión de esta técnica, pues fueron sus cualidades en la impresión, lo que la hicieron tan popular en el siglo XIX, al grado de desbancar a los grabados.

Mención aparte, merecen las reediciones de libros como el de Waldeck¹³ y artículos como el que apareció en el volumen V del libro México en el mundo de las colecciones de arte. Este artículo lleva por título: "En defensa de América: la difusión de litografías de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX" escrito por la investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas Elena Isabel Estrada de Gerlero y que es un estudio monográfico sobre un aspecto en particular de la litografía mexicana, en este caso el álbum que editó el Museo Nacional en 1827 y que estuvo a cargo de Pedro Robert como impresor y como litógrafo dibujante al artista viajero Waldeck¹⁴. Desde luego que el artículo tiene el sello de una investigación rigurosa de un académico, lo mismo una tesis que nos han aportado nuevos datos sobre la Academia de San Carlos, con documentos encontrados en fuentes de primera mano sobre los litógrafos y sus talleres hecha por el joven historiador, Enrique Cervantes Sánchez con el título Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822-1846. Catálogo documental de interpretación histórica¹⁵, obra valiosa para nuestra investigación.

Sin embargo, una de las preguntas que nosotros nos parecía quedaba suelta en estas investigaciones, era la de entender por qué la técnica litográfica fue dejando de lado el grabado en el siglo pasado y se le prefirió mayormente para la ilustración de todo tipo de

¹³ Frédéric de Waldeck Viaje Pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán, edición facsimilar. Prólogo de Miguel León Portilla, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1997.

¹⁴ Elena Isabel Estrada de Gerlero, "En defensa de América: la difusión de litografías de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX" en el volumen V de México en el mundo de las colecciones de Arte, (México Moderno). México, editorial Azabache, 1994. págs. 23-36.

obras. Creemos que una de las razones fue la posibilidad de reutilizar las piedras porosas lo que permitió que la litografía fuera más barata ya que en las piedras de impresión se podían sacar un mayor número de copias con la misma calidad, a diferencia de las técnicas más comunes del grabado como la xilografías, los aguafuertes y aguatinas que se gastaban rápidamente y no se podían sacar muchas copias con la misma calidad de impresión. Otro aspecto importante fue que el dibujante litógrafo podía hacer su dibujo directamente sobre la piedra sin tener que conocer todo el proceso de estampación mismo que dejaba en manos de otros técnicos. Recordemos que en el proceso de grabado en cambio se necesita, además de conocimientos de dibujo, los métodos de incisión sobre el material. El papel transporte, del cual hablaremos más adelante, facilitaba además el hecho de que se pudiera pasar un dibujo sobre la piedra correctamente, sin necesidad de trabajar directamente sobre ella de manera invertida.

No olvidemos que en la litografía el dibujo se hace sobre una piedra especial, porosa y lisa, de ahí el término (lito, del griego piedra), dibujando con una tinta grasosa o un lápiz graso. Al imprimir se humedece o lava la piedra con una solución de ácido nítrico diluido y goma arábica que sirve de fijador para el dibujo grasoso, y con agua antes de aplicar la tinta de imprenta. Dado que una superficie aceitosa repele el agua, la tinta se adhiere solamente a la imagen y no a la piedra lavada; así, al colocar una hoja de papel sobre la cara de piedra y pasarla después por una prensa, la imagen se transfiere al papel¹⁶. Las litografías por ello tienen un dibujo muy suave, eliminando la rigidez del grabado y a menudo se empleaban dos piedras una de ellas con un tono más claro para detallar las nubes y resaltar los blancos. También esta técnica permite al artista preparar sus obras directamente, en una forma rápida y no costosa para la reproducción múltiple. En un principio las litografías a color, eran acuareladas, pintadas a mano una por una, pero a mediados del siglo pasado se perfeccionó la cromolitografía, usando una piedra litográfica para cada color de la estampa, que por cierto su uso no se extendió mucho, al menos en nuestro país.

¹⁵ Enrique Cervantes Sánchez. Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos, 1822- 1846. Catálogo documental de interpretación histórica. México, tesis para optar el grado de licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM/1997.

¹⁶ Miguel Mathes. "La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900..." en Nación de imágenes. op. cit. págs. 43-44.

Con estos antecedentes en la investigación dividimos nuestra tesis en varios capítulos: el primer capítulo, "El Periodo obscuro 1827-1837" tuvo como objeto primordial averiguar que sucedió con la litografía mexicana, después de la salida de Claudio Linati en 1827 y hasta 1837, momento en que empieza el primer auge. Eran prácticamente diez años en los cuales no se sabía ni el destino de las prensas de Linati y que, por lo escaso de la producción, tampoco se mencionaba lo que sucedió realmente a nivel de talleres y autores, situación que quisimos resolver. Las fuentes primarias, como las noticias en periódicos, fueron de gran ayuda para contestar varias de las preguntas que surgieron.

Después, nuestra investigación marcó un primer periodo de auge que, como mencionamos, iniciaba en 1837 con la proliferación de revistas ilustradas con litografías, las cuales impulsaron definitivamente el desarrollo de la técnica y que terminaba con la Guerra de México y los Estados Unidos en 1847, nuevamente diez años. En este caso la producción era abundante y ameritaba mayor profundidad y una división distinta a la del primer capítulo. Por ello, nos percatamos que no se había destacado la labor litográfica como un trabajo de conjunto, lo cual obliga a verla de una manera totalmente diferente a otras manifestaciones plásticas como la pintura. De esta forma, en nuestro tema de estudio no es posible poner sólo el énfasis en el artista y su trabajo dejando a un lado los medios de difusión fundamentales para la litografía que hacen necesario conocer la intervención del editor y las casas o talleres litográficos. Sin la articulación adecuada de estos tres personajes, no se generaban litografías sencillamente. De ahí que en este caso se hiciera la división de nuestros capítulos a partir de estos tres personajes, los cuales forman la parte medular de la tesis.

El capítulo II, toca el tema "Desarrollo y primer auge. El papel de los editores 1837-1847". Por **Editor** entendemos al responsable de la publicación, por lo regular era el dueño del periódico, la revista o quien aportaba el dinero y se hacía responsable de la impresión de una novela u hoja suelta en donde aparecían las litografías. Dicho personaje era regularmente la cabeza ideológica de la publicación, es decir era quien marcaba las líneas del contenido y la orientación que tenía la imagen. Estas fueron las razones para detenernos en los editores y especialmente en Ignacio Cumplido, principal promotor, a nuestro juicio, de las revistas ilustradas base del desarrollo de la litografía. A través del editor, pudimos

vincular las ideas políticas del momento y, sobre todo, el nacionalismo impulsado por los escritores, que en la mayoría de las ocasiones era un empleado del editor. Las aspiraciones de los editores, y esto es lo interesante, descansaban en la mayoría de los casos en el deseo de construir un país moderno y progresista, a semejanza de los países europeos o los Estados Unidos, que dieran a México un lugar digno entre las naciones civilizadas y en el que el papel de la educación sería fundamental. Pero a su vez ese desarrollo no era comprensible sin el elemento nacionalista que se buscaba afanosamente después de la independencia, con la intención de crear una imagen de lo nacional tanto al interior como al exterior del país, en suma un nacionalismo modernista. Por eso las publicaciones, y en especial las revistas de esta época, incluyen artículos sobre la flora, la arqueología, el paisaje rural o urbano, los héroes de la historia de México, los próceres del momento, los tipos y las costumbres del país: temas todos que sirvieron de principal acicate para el desarrollo de la litografía mexicana, pues con ello se la alejó de la copia y obligó a los artistas a crear obras originales, empapadas de estos intereses. También en este capítulo encontramos situaciones coyunturales, como la crisis del papel en 1844, y que está relacionada a la labor los editores, pues son ellos a quienes afecta directamente el conflicto y dan los cauces para una solución, especialmente Ignacio Cumplido en su calidad de diputado al congreso.

Por ello insistimos que una historia de la litografía que pretenda ser cabal, no puede soslayar el contexto histórico que influye en su desarrollo. En este marco se entrecruzan junto con los intereses nacionalistas muy vinculados al romanticismo, el desarrollo e introducción de la técnica que son los mejores aliados y otros que podemos calificar más bien de desastrosos, como son la inestabilidad política del país y la consecuente mala situación económica que impiden el florecimiento pleno de esta técnica.

El capítulo III, titulado “Las casas litográficas entre 1837-1847”, destaca la figura del **Litógrafo impresor**, es decir, el técnico especializado encargado de pasar los dibujos, previamente hechos por otras personas, a las prensas de litografía, que en algunas ocasiones era el mismo dibujante. Por lo regular se encargaba de preparar la piedra, limpiándola, llevando a cabo el graneado y pulido para dejarla lista al dibujo y la impresión. Es probable, por lo que se infiere en los documentos, que este personaje también elaborara los lápices y materiales químicos necesarios en la impresión. Sin embargo, en la mayoría de los casos y

para la época que tratamos el litógrafo impresor era el dueño del taller donde se imprimían las imágenes y aunque no participara en todo el proceso de estampación, la imagen salía con la firma de su taller. Este detalle es importante porque en ese entonces todavía no se tenían claros los derechos de autor y el crédito se lo llevaba la casa impresora como fue el caso de la de Massé-Decaen, que recurrió a varios litógrafos para sus trabajos sin darles ningún crédito. En este capítulo repasamos la presencia de los técnicos extranjeros, comúnmente franceses, que venían a capacitar a artesanos mexicanos. Estos últimos vieron una opción laboral en los talleres litográficos.

Por otro lado también es importante señalar que estas categorías, no son tan rigurosas en la realidad, por los cambios que hacían los implicados. Es decir, el editor se podría convertir al mismo tiempo en litógrafo impresor, y éste a su vez podía saltar al ámbito de la labor editorial. Los litógrafos mismos, al adquirir su propio taller, pasaban de litógrafos dibujantes a litógrafos impresores. En algún momento una sola persona podía fungir en varios terrenos, sin ningún problema.

Nuestro siguiente capítulo el IV, "Los litógrafos dibujantes entre 1837 a 1847", toca a el **Litógrafo dibujante**, quien realizaba el dibujo en la piedra mismo que después pasaba por un proceso de impresión, ya sea realizado por el mismo litógrafo dibujante o por un técnico especializado, y por ello es sobre este personaje quien recae el peso artístico de la obra. En algunas ocasiones el litógrafo dibujante era el mismo que el litógrafo impresor. Originalmente se pensó incluirlo en el capítulo de las casas litográficas, pero era contradecir precisamente lo que no queríamos: rescatar su figura, como elemento fundamental del proceso litográfico. Pese a que el litógrafo dibujante era quien menos créditos recibía en el proceso de elaborar una imagen; recordemos que en el siglo XIX todavía no se había establecido la regla de firmar las litografías por parte del dibujante litógrafo, es por eso que tenemos un gran número de ellas anónimas lo cual ha sido un enorme obstáculo para destacar su desarrollo.

Como hemos dicho, con estos capítulos nuestra principal propuesta es precisamente ver el proceso litográfico, no como una actividad aislada y únicamente analizable sobre la perspectiva del litógrafo dibujante que, como hemos dicho, es el que permite mayores reflejos como artista, pero del cual se tienen menos datos. Tampoco queremos ver

únicamente el proceso de la evolución técnica a partir del desarrollo de las casas litográficas y sus innovaciones a nivel de máquinas e introducción de nuevas técnicas en el proceso. Creemos firmemente que la litografía durante estos años fue un trabajo en conjunto que, por lo mismo, debe verse sin descartar a ninguno de los tres personajes que intervienen en la producción y, con ello, no descuidar un individuo casi siempre olvidado como lo fue el editor. Es claro que las litografías indudablemente estaban vinculadas al medio de difusión, en estos casos, la hoja suelta, la novela, el álbum y sobre todo la revista literaria. En este sentido el papel del editor es fundamental, pues es a partir de sus lineamientos editoriales que se irán forjando ciertos intereses que marcarán los temas, las demandas, los géneros e incluso la calidad de las imágenes litográficas que proporcionaban las casas litográficas y los dibujantes.

Sin embargo, en este panorama, se nos presentaba constantemente la figura de los artistas extranjeros que, ante la carencia de instituciones culturales fuertes como la Academia de San Carlos, en ese entonces en franca decadencia, suplieron ciertos aspectos de la enseñanza. De ahí que nuestro capítulo V, "Los artistas viajeros (1839-1848)", revise la labor de todos esos artistas que influyeron en la litografía mexicana de manera importante, pues fueron muchas sus obras las que se copiaron en álbumes y revistas literarias. No obstante, la recepción que tuvieron cada uno de estos viajeros fue distinta, dependiendo la manera en que se expresaron o retrataron al país. De entre todos los artistas extranjeros destaca el italiano Pedro Gualdi quien, por su mayor tiempo de estancia en nuestra patria, realizó un trabajo destacable para la litografía mexicana, sobre todo por publicar el primer álbum sobre los monumentos de la capital. La abundante información recabada sobre este artista, en un principio no sospechada, nos llevó a realizar un esbozo de su biografía que incluimos en el anexo 11 (véase las páginas 320-349). Creemos que esta ha sido una de las más importantes contribuciones de la tesis a la historia de la litografía mexicana. De hecho de Pedro Gualdi se tenían escasos datos sobre su vida y obra y, la mayoría de ellos, estaban equivocados, en especial su llegada a México ubicada en 1838 y no 1835 cuando comprobamos realmente llegó como escenógrafo.

En cambio el capítulo VI "La guerra con los Estados Unidos 1846-1847; las litografías de reportaje en México" se consideró necesario, porque pese a no realizarse obra

importante en estos años, el conflicto representó un hito en el desarrollo de la litografía mexicana sin duda alguna, ya que desde entonces se introduce con enormes limitaciones una serie de litografías que podíamos incluirlas como de reportaje; es decir aquellas que tienen un carácter de inmediatez al narrar acontecimientos contemporáneos de gran trascendencia para el momento, guardando desde luego la distancia con los verdaderos reportajes que inicia la fotografía. Pero, sobre todo, porque con este acontecimiento se cierra esta etapa de primer auge, como un momento de transición al segundo periodo de auge que ubicamos de 1848 a 1855 o incluso mucho más allá y que, por no haberlo analizado suficientemente hemos dejado en el apéndice número 9 (véase las páginas 305-317).

Dejamos el capítulo VII “ Una reflexión sobre el análisis estético de la litografía 1827-1847” , hasta el final para poder hacer un mejor análisis formal, tanto del periodo obscuro como de la etapa de su primer auge. En este capítulo se toca el desarrollo de la litografía a partir de los géneros como el retrato, los tipos populares, las escenas costumbristas etc., en el que se hace, como hemos dicho, un análisis formal y comparativo de las obras litográficas que nos sirvan para detectar los avances y retrocesos. Sin embargo, este último capítulo presentó un obstáculo pues el análisis del trabajo de los dibujantes no es sencillo, ya que la mayoría de las imágenes no están firmadas, en el mejor de los casos sólo se estampó el sello del editor o del taller litográfico, de los cuales se encuentran mayores datos en las fuentes primarias. Lo ideal hubiera sido seguir el desarrollo de la litografía a nivel estético, con sus altas y bajas dato que hubiera sido proporcionado por un conjunto de litografías, firmadas por uno o varios litógrafos a lo largo de varios años. Sin embargo, al ir conociendo el estilo o la personalidad de algunos dibujantes, pudimos atribuir ciertos trabajos a determinado artista y así conocer su evolución. Tal fue el caso de Plácido Blanco, a quien consideramos el mejor dibujante en el retrato y con ello suponer algunas de sus colaboraciones en novelas o álbumes.

Como hemos señalado, un capítulo que originalmente trataría el segundo periodo de auge con las principales obras litográficas de 1848 a 1855, aproximadamente, ha tenido que modificarse, ya que ante el poco acercamiento a las fuentes primarias no se consiguió un análisis profundo del mismo, lo que hubiera ocasionado un tono disparejo en toda la tesis. Es por ello que se decidió incluirlo en el anexo 9 (páginas 305-317), señalando las obras más

importantes de este periodo, quizá el más brillante de la litografía mexicana. Varias noticias y obras no mencionadas por otros autores, nos hicieron pensar que al menos sería necesario tocarlo en un apéndice, pero que desde luego merece un estudio más profundo y dejamos a nuevas investigaciones. Con ello desde luego dejamos de lado la producción en provincia y las abundantes imágenes en hojas sueltas, que empezaron a proliferar en estos años, las cuales dadas su dispersión era imposible agrupar. Finalmente el lector encontrará las conclusiones que hacen un recuento de los objetivos e hipótesis que se consiguieron y aquellos que no se pudieron lograr, explicando las razones de esto.

Cabe señalar, finalmente, que la investigación presente surgió tanto de intereses intelectuales como prácticos. De los primeros debo decir que desde mi formación académica en la licenciatura he tenido un gusto personal por la imagen del siglo XIX mexicano, ya sea en fotografía, grabado, pintura u otras manifestaciones plásticas. Este hecho me llevó primero a realizar estudios de historia de arte en posgrado y, posteriormente, a acercarme a la litografía de manera paulatina, para finalmente plantearla como tema de mi tesis doctoral. De los segundos, en cambio, fueron decisivas razones de índole práctica como el apoyo que se consiguió, casi desde un principio, en la consulta de archivos particulares de litografía en nuestro país. En concreto la ayuda y la apertura de las colecciones del Ing. Roberto L. Mayer y del Lic. Ricardo Pérez Escamilla, así como sus consejos, han sido fundamentales para articular este trabajo. Cabe decir que en ello mediaron ciertos antecedentes en la búsqueda de fuentes gráficas desafortunados, de hecho el principal obstáculo que se me presentó cuando investigue sobre *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, mi tesis de licenciatura, fue la imposibilidad de poder consultar varias de las ricas colecciones particulares de fotografía, que hubieran abierto otras líneas de análisis. Este tipo de situaciones me sugirió evitar y prever dichos problemas en eventuales y futuros trabajos. Por eso cuando se me facilitó el acceso a la colección gráfica de Roberto Mayer y, posteriormente, a la de Ricardo Pérez Escamilla, las dudas que tenía para estudiar la litografía mexicana del siglo XIX se disiparon las dudas.

CAPITULO I.- EL PERIODO OBSCURO (1827-1837).

I.1. ¿SE CONOCE REALMENTE LA INFLUENCIA DE LINATI EN MEXICO?

Uno de los aspectos que a nuestro juicio no está todavía resuelto cabalmente en la historia de la litografía mexicana, es el de desentrañar, a profundidad, las aportaciones dejadas por Claudio Linati en nuestro país y la difusión inmediata de esta técnica. Ha sido muy común que, después de señalar su llegada a México y de mencionar sus trabajos en El Iris y el álbum Trajes civiles, militares y religiosos, por cierto este último realizado en Bruselas hasta 1828, los investigadores salten inmediatamente a su partida, en septiembre de 1826, sin reflexionar nada más. Afortunadamente están ampliamente estudiadas por Edmundo O'Gorman las gestiones, la llegada y en general los avatares de la actividad de Linati en México¹⁷. Haciendo un resumen general, debemos recordar que los italianos Claudio Linati de Prevost y Gaspar Franchini iniciaron gestiones para establecer un taller de litografía, que comprendía también la enseñanza, a partir de abril de 1825. Las gestiones las iniciaron desde Bruselas y en esta empresa fue de gran ayuda la colaboración del Ministro de Relaciones Interiores y Exteriores de México, Sebastián Camacho; la del ministro plenipotenciario de la legación mexicana cerca de su majestad británica, José Mariano Michelena y la del cónsul y agente comercial de México en los Países Bajos, Don Manuel Eduardo Gorostiza¹⁸. A cambio Linati y Franchini pedían que se les franquease el transporte para sus obreros, se les proporcionase un edificio para el establecimiento y, lo que es más importante para nuestro estudio, se les concediese el privilegio de "introducción" de este nuevo ramo de la industria, si otro no lo disputaba¹⁹. Cabe señalar, que su interés por venir a México obedecía también a motivos políticos, pues formaban parte de una organización revolucionaria, conocida como

¹⁷ Edmundo O'Gorman y Justino Fernández. Documentos para la historia de la litografía en México. México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1955.

¹⁸ Véanse: Edmundo O'Gorman *op. cit.* págs. 15-17 y Enrique Cervantes Sánchez Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822-1846. Catálogo documental e interpretación histórica. México, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1997. págs. 325-327.

¹⁹ Enrique Cervantes Sánchez, *op. cit.* pág. 325

los carbonarios que los había hecho participar en revoluciones liberales de Italia y España entre los años de 1821 a 1823 y además los mantenía proscritos en su país²⁰. De esta manera llegaron Linati y Franchini, procedentes de Londres, además de otros dos acompañantes, a las costas de Veracruz el 22 de septiembre de 1825, y de este puerto partieron inmediatamente a la capital, no sin antes enfrentarse a algunos problemas, pues los agentes aduanales les detuvieron sus materiales²¹. Finalmente arribaron en octubre de ese mismo año a la ciudad de México y ya instalados, después de otra serie de calamidades, entre ellas la muerte de Franchini, Linati recibió sus prensas e instaló su taller de litografía en nuestro país en enero de 1826. Paralelo a sus trabajos de enseñanza, el artista italiano con ayuda de Lorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia, fundaron y publicaron el periódico El Iris, donde aparecieron las supuestas "primeras" litografías hechas en México en febrero de 1826. En su presentación El Iris confesó tener por objeto ofrecer distracción a sus lectores y sobre todo al "bello sexo", con secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y modas.

Desafortunadamente El Iris es calificado muy pronto, por amplios grupos sociales, no como un inofensivo periódico literario, sino como una encendida publicación subversiva, crítica y radical, membrete que por cierto sus autores no tratan de desmentir. Es bien conocido el apoyo que recibió del grupo político de los yorkinos, que aumentó la lucha con el grupo escocés. A ello se sumaron las discordias de Linati con el principal colaborador de la revista el escritor cubano José María Heredia, basadas principalmente en el disgusto de éste por la sátira política. El 21 de julio de 1826 Heredia dejó de participar en El Iris.²² A pesar de todo, el periódico continúa su publicación hasta septiembre de 1826, y en él aparecen varias imágenes litográficas a cargo de Claudio Linati, quien ya para entonces había formado un pequeño grupo de discípulos mexicanos para enseñarles la nueva técnica.

²⁰ Para los datos de las actividades revolucionarias de Linati y Galli en México véase Angels Solá, "Escoceses, yorkinos y carbonarios. La obra de O. de Atellis, marqués de Santangelo, Claudio Linati y Florencio Galli en México en 1826" en Historias, 13 México, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, abril-junio de 1986, págs. 69-93.

²¹ Edmundo O'Gorman, op. cit. pág. 22.

²² María del Carmen Ruiz Castañeda, "Introducción" a El Iris, periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia. Edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988. P. XVII Véase también el artículo de Angels Solá "Escoceses, yorkinos y carbonarios..." op. cit.

Pero, unida a esta actividad artística, sus libelos encendidos levantan enorme desconfianza entre las autoridades mexicanas que a la postre lo llevarían a la ruina.

Efectivamente, serán esos escritos políticos que atacan al mismo gobierno mexicano, lo que decide finalmente que se suspenda El Iris, y que Claudio Linati sea forzado a salir del país al terminar el año de 1826 a bordo del Covenyance, rumbo a Nueva York²³. Desde Nueva York, el 15 de enero de 1827 Linati prosiguió su viaje a Amberes a bordo del Dawn, adonde llegó el 15 de marzo. De regreso a Bruselas, Bélgica, se estableció como autor y litógrafo, y produjo artículos sobre México para L'Industriel en 1828 y 1829, mientras preparaba 48 litografías basadas en sus acuarelas, de las costumbres y los vestidos de los mexicanos, junto con un resumen socio-histórico²⁴. El famoso libro: Trajes civiles, militares y religiosos de México, es editado en 1828 por Charles Sattanino y litografiado por la Litographie Royale de Gobard con litografías a color realizadas a la acuarela²⁵. Después del lanzamiento editorial, y quizá por el vivo interés que le despertó nuestro país, Linati regresa el 9 de diciembre de 1832, desembarcando en el puerto de Tampico, pero ahora con tan mala suerte que casi inmediatamente de tocar tierras mexicanas, es atacado por una fiebre maligna, misma que lo lleva a la muerte el 11 de ese mes, sin aportar nada más para el arte litográfico.

Todo lo anterior es bien conocido, pero aquí nos preguntamos: ¿Qué pasó en los años inmediatos a la salida de Linati en nuestro país y hasta la aparición de los primeros talleres litográficos? No existe ningún estudio que analice estos años, sólo algunos cuantos, en este caso los estudios generales ya mencionados, hablan de Waldeck, y sus dibujos litográficos que hizo para el Museo Nacional en 1827, utilizando las prensas de Linati y pasan inmediatamente a la producción litográfica de los llamados "artistas viajeros", como Carlos Nebel o Daniel Tomás Egerton, que trabajaron entre 1833 y 1840.

Un dato aislado puede servirnos de ejemplo: durante años, se ha asegurado que la primera litografía realizada en México fue la de un figurín de modas aparecido en El Iris, en

²³ Miguel Mathes, "La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: Un resumen histórico" en Nación de Imágenes op. cit. pág. 46

²⁴ Ibidem y O'Gorman, op. cit. pág. 13

²⁵ Pese a haber sido realizado este álbum en el extranjero, Toussaint considera a los Trajes civiles, militares y religiosos como el primer monumento de nuestra litografía. Ver Manuel Toussaint op. cit. pág. 56

febrero de 1826. Tal dato ha sido repetido por notables investigadores como Justino Fernández, Manuel Toussaint y, recientemente Miguel Mathes, que para llegar a tan plausible conclusión sólo tomaron en cuenta la edición del mencionado Iris, o las fuentes secundarias. Sin embargo, al hacer la revisión del material hemerográfico, descubrimos que desde un mes antes, es decir, en enero de 1826, Linati había anunciado ya la venta de un retrato litográfico, con hondo significado para el mundo católico y, por supuesto, para México, de la efigie del papa León XII²⁶, que se anunció el lunes 16 de enero de 1826, en el periódico El Águila Mexicana, de la siguiente manera:

Méjico (sic) 15 de enero de 1826, LITOGRAFIA.

Nuestro alborozo es inesplicable (sic) cuando vemos a la patria hacer progresos, adquiriendo aquellas riquezas que forman el gusto y la ilustración de los pueblos cultos e industrioses. El señor Claudio Linati sugeto (sic), que ha hecho grandes servicios a la libertad social, y que ha padecido en consecuencia muchas persecuciones de parte de la tiranía, nos acaba de presentar dos ejemplares del retrato de León XII, que acaba de estampar de un grabado sobre piedra, que ha ejecutado hoy mismo. Este individuo apreciable es el mismo que, en compañía del señor Florencio Galli, ha dado a luz el prospecto del periódico titulado El Iris. En adelante nos podrá proporcionar que tengamos a precios moderados los retratos de nuestros ciudadanos ilustres, y otros grabados litográficos que se podrán emprender con la misma facilidad. La litografía que, como lo sabe, es el arte de imprimir en planchas de piedras grabadas, ha hecho grandes progresos en Europa en estos últimos años, y por su medio ha propagado infinito el arte de espresar (sic) los conceptos y todos los objetos visibles a muy poco costo y mucha facilidad²⁷.

Es interesante notar, que los editorialistas empiezan señalando el alborozo con que se reciben los signos de "progreso e ilustración de los pueblos cultos e industrioses", patentado en la adquisición de nuevos inventos como la litografía; técnica que ha hecho "grandes progresos en Europa" y ahora llegaba a México, lo que permitirá que "tengamos a precios muy moderados los retratos de los ciudadanos ilustres, y otros grabados litográficos". Bajo estos signos de la modernidad nacía la litografía mexicana que se menciona en el periódico

²⁶ León XII, papa de 1823 a 1829

²⁷ El Águila Mexicana, lunes 26 de enero de 1826, pág. 1

El Aguila Mexicana²⁸. Con ello se derrumba el mito de que la primera litografía hecha en México fue el figurín de modas de Linati. Seguramente la figura del Papa se vendió con gran éxito en hojas sueltas, y por eso no nos ha llegado ninguna reproducción de la misma, lo cual no quita que sea tal vez la primera litografía impresa en México. Habría que matizar que el figurín de modas fue la primera litografía publicada en una revista ilustrada. Lo interesante es que así como esta noticia existe un desconocimiento sobre otras al respecto, que igualmente pudieran sorprendernos. Por eso en el mismo tenor, me he preguntado, para iniciar esta investigación ¿qué sucedió después de la llegada de Linati a México?

I.2. DE LA SALIDA DE LINATI (1827), A LOS PRIMEROS TALLERES DE LITOGRAFIA EN NUESTRO PAIS (1830).

Una de mis propositos es no evitar meterse en reconditeces explicativas y en sinuosos laberintos en torno al origen de esta técnica en nuestro país para averiguar el periodo de aclimatación. Hubiera sido fácil saltarse este "tramo nudoso" y hablar enseguida de las revistas ilustradas con litografías mexicanas que empezaron a circular desde 1837 como El Mosaico Mexicano, de Ignacio Cumplido. Sin embargo, consideramos que es imposible eludir los años difíciles o de aclimatación de esta técnica, en la cual la producción gráfica fue muy escasa. Una cabal comprensión de esta actividad necesita adentrarse en ese pasillo oscuro y pobre, el cual todos pasan rápido para llegar, ya sin tropiezos, a las etapas de auge y brillo de la litografía mexicana que despuntan a principios de la década de los 40's del siglo XIX.

Para solucionar esta falta de información es necesario hacernos preguntas nuevas, como por ejemplo: ¿Qué suerte corrió la prensa litográfica que supuestamente dejó Claudio Linati a varios de sus discípulos, después de que la usó Waldeck? y, en especial ¿qué pasó con el trabajo litográfico hecho en México y por mexicanos, entre 1827, año en que se va Linati del país, y 1837, fecha en que empiezan a surgir revistas ilustradas con litografías?

²⁸ Miguel Mathes menciona en su investigación que desde enero de 1826 el periódico El Aguila Mexicana anunció del prospecto del Iris, sin embargo no hace referencia a esta noticia, también importante, que anunció la venta de la litografía del Papa en enero de 1826. Ver. Miguel Mathes México en piedra la litografía en México 1826-1900. Guadalajara Jalisco. Ediciones Impre-Jal. 1990

Son prácticamente diez años, en que no se sabe nada de la producción litográfica. Definitivamente, después de su introducción, la estampación en piedra no se difundió tan amplia y rápidamente como algunos han asegurado²⁹, sino que tuvo una etapa de transición difícil.

El hecho de que la técnica litográfica no se divulgara de forma rápida en nuestro país, no tendría mayor relevancia si no recordáramos que dicha técnica florecía con enorme empuje y vertiginosa rapidez en Europa e incluso en América desde hacía un buen tiempo. En España, por ejemplo, después de varios intentos, se estableció un taller litográfico en 1819, y antes que en México ya se habían establecido talleres de litografía en Cuba (1822), Colombia (1823), Venezuela (1823)³⁰ y en los Estados Unidos en 1819, aunque los resultados prácticos en este país se dieron hasta 1825³¹. Como bien ha señalado Manuel Toussaint la litografía inventada en 1798 por Alois de Senefelder, surgió como una expresión de la civilización europea, caracterizada entonces por el invento de la máquina de vapor y alcanzó gran desarrollo cuando aparece el movimiento literario y artístico llamado romanticismo, del cual fue vehículo de propaganda eficaz³². Toussaint también señala que el romanticismo halló en la litografía su expresión gráfica más cabal y su portavoz más elocuente. Se puede decir que por sus mayores ventajas respecto al grabado en cobre y en acero, la técnica litográfica empieza a acaparar la ilustración de libros, hojas sueltas y especialmente álbumes y periódicos en grandes cantidades. Es un fenómeno interesante que también está relacionado con el boom de las imágenes y el ascenso de las clases medias en Europa, especialmente la burguesía que buscaba un medio rápido y eficiente para difundir las imágenes en una época en que la ciencia marcará la brújula del progreso. El medio litográfico a partir de 1820 se convirtió, especialmente en Francia, en uno de los mejores

²⁹ Enciclopedia de México, México. Editorial de México/SEP, 1980, volumen 8 págs. 4762 y 4763.

³⁰ Ver para el caso de España "El grabado y la litografía en España (siglos XIX y XX)", por Juan Carreto Porrondo, Jesusa Vega González y Valeriano Bozal en Summa Artis. Historia General del Arte volumen XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 pág. 50 y para los países latinoamericanos Jorge R. Bermúdez. Gráfica e identidad nacional, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994, pág. 153.

³¹ Fabiola García Rubio. La entrada de las tropas del general Winfield Scott a la ciudad de México: interpretación de la litografía de Carl Nebel, México tesis para optar el grado de licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2000, pág. 52

³² Manuel Toussaint. op. cit.

vehículos para propagar ideas, valores morales, estéticos y de diversa índole. La caricatura política fue una de las más favorecidas por el medio³³.

Si la existencia de una numerosa clase media no era posible de encontrar en un país hispano, recién independizado y con grandes problemas de atraso como lo era México a principios del siglo antepasado, al menos sí es posible detectar las huellas del romanticismo literario que permeaba hondamente el gusto de los mexicanos³⁴.

Pero nos preguntamos: ¿Por qué, la técnica litográfica tardó casi diez años, o incluso más, para aclimatarse en nuestro país? ¿Por qué tuvo un desarrollo tan lento?. Para contestar estas preguntas volvamos a la duda inicial de saber: ¿Qué pasó con las prensas litográficas que trajo Linati de Europa, y que a su partida se quedaron en México?. Estas prensas, cabe señalar, no sólo se limitaban a piedras, sino a los diversos utensilios relacionados con la litografía que gracias a los documentos que custodia el Archivo General de la Nación podemos conocer³⁵.

También volvemos a preguntarnos ¿Qué pasó con sus discípulos? Edmundo O'Gorman ha comprobado que, durante el lapso de su estancia en México, Claudio Linati dejó discípulos a quienes enseñó el oficio, entre ellos, al oaxaqueño José Gracida, estudiante adelantado de la Academia de San Carlos³⁶, y a un oficial del estado mayor, conocido como Ignacio Serrano, el cual a veces aparece como José María Serrano. Estos dos realizaron algunas litografías cuando trabajaron con Linati como la figura del cura Miguel Hidalgo y

³³ Véase Patricia Anderson, The Printed Image and the Transformation of Populare Culture 1790-1860, Oxford, Claredon Press, 1991.

³⁴ Véase Monserrat Galí Boadella: Historia del bello sexo: introducción del romanticismo en México, México, tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 1995. Recordemos a la vez que en estos primeros años de vida independiente para México, autores románticos como el poeta Ignacio Rodríguez Galván y el dramaturgo Fernando Calderón, conseguían enorme éxito con sus obras. Lo mismo sucedió con el exiliado cubano José María Heredia. Ver también Carlos González Peña, Historia de la literatura mexicana, México, Editorial Porrúa, 1977. (Colección sepan cuántos... número 44)

³⁵ Véase Anexo I en la página 287.

³⁶ Edmundo O'Gorman, op. cit. pág. pág. 45. Es interesante señalar que, en un documento de la Academia de San Carlos, se menciona a José Gracida, en calidad de estudiante de esa escuela anotando que dejó sus estudios temporalmente para dedicarse al aprendizaje de la litografía. En el oficio 1979, se lee lo siguiente: "Escrito de Pedro Patiño e Ixtolinque, aclarando que el premio de figura que reclamaba el alumno José María Gracida, no se le había concedido por haber faltado de cuatro a cinco meses a los cursos, asistiendo sólo de ocho a nueve, durante los cuales había obtenido cuatro premios". Ver Eduardo Báez Macías, Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1801-1843), México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1972, pág. 107.

Costilla. Pero ahora sabemos, que además Claudio Linati tuvo más aprendices en el arte de la litografía, pues se ha señalado que enseñó la técnica a algunos jóvenes del Hospicio, aunque tal parece que en este caso no cosechó sorprendentes resultados³⁷. Por eso estamos convencidos que entre los múltiples alumnos que tuvo Linati, los únicos que realmente aprovecharon su vena docente fueron Serrano y Gracida, como lo demuestran los certificados de aprovechamiento que se tienen de estos alumnos, en especial de Gracida³⁸.

Curiosamente después de la salida de Linati, los primeros que utilizan la litografía fueron no estos discípulos directos, sino el artista francés Federico Waldeck (1776-1875) y Pedro Robert, quienes a instancias de Isidro Icaza, director entonces del Museo Nacional e Isidro Gondra, miembro de la Junta de antigüedades, realizan en 1827 el álbum Colección de antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional, con trece dibujos litografiados cabe hacer notar, por estos dos extranjeros Robert y Waldeck ¿Por qué no se pidió a Gracida o a Serrano realizar este trabajo?,³⁹ ¿Acaso no tenían la preparación suficiente ó la solicitud y el proyecto partió de Waldeck y Robert? No lo sabemos. Ese mismo año, curiosamente, se le encarga al mismo Waldeck otra obra en litografía, la invitación para las fiestas del aniversario de la Independencia. Un ejemplar de dicha invitación figura en el original del Diario Histórico de Carlos María de Bustamante, tomo XI, fols. 85 y 86. Manuel Toussaint considerando su rareza la describe ampliamente:

Es una esquila de papel grueso y en su primera hoja tiene la estampa que representa una estela o plinto en cuya cara anterior está el texto que dice: "Para solemnizar el aniversario del primer grito de nuestra Independencia, conforme a las disposiciones acordadas, suplica a V. la Junta Patriótica asista el 16 del corriente a la misa de gracias que ha de celebrarse en la Santa Iglesia Metropolitana y después a la Diputación". Al pie, del lado izquierdo, se forma un grupo de cinco niños, uno de los cuales está sentado sobre una aljaba llena de flechas y lleva una especie de corona con plumas, símbolo de la América india ; en tanto que los otros, armados, ostentan diversas actitudes. De la aljaba sale una cadena que sostiene en el extremo derecho un león rampante, que representa a España. La cadena está rota y en el espacio de la

³⁷ Manuel Toussaint, *op. cit.*

³⁸ Véase Anexo 2 y 3 en las páginas 288 y 289

³⁹ Para la utilización que hizo Waldeck de las prensas de Linati véase Elena Isabel Estrada de Gerlero, "En defensa de América; la difusión de las antigüedades mexicanas del siglo XIX" en México en las colecciones de arte mexicano en el extranjero, México, Editorial Azabache, 1995. Volumen V, México Moderno, págs. 23-34.

rotura se lee: PARA SIEMPRE. Toda la composición, suavemente tratada, descansa sobre un piso como si fuera un grupo escultórico y en el extremo se ve la firma, por cierto grabada al revés: Waldeck.⁴⁰

La firma seguramente aparece invertida porque no usaron papel transporte, es decir, el papel preparado químicamente que permitía pasar mediante presión el dibujo efectuado invertido en la piedra, para que al momento de la impresión saliera correctamente y se pudiera leer, lo que sucedió es que quizá firmaron directamente sobre la piedra. No obstante, como las prensas y los materiales que dejó Linati fueron inmediatamente expropiadas por la Secretaría de Relaciones Exteriores, debido a los adeudos que tenía el artista italiano con las autoridades del país, creemos que poco pudieron hacer los supuestos discípulos a partir de entonces. No sabemos exactamente el nivel de conocimientos que alcanzaron estos incipientes litógrafos mexicanos, pero en todo caso, tanto Serrano como Gracida, estuvieron supeditados en su labor litográfica a las instancias gubernamentales, que por cierto no se preocuparon por utilizar realmente las prensas litográficas, lo que ocasionó que ambos aprendices, no produjesen prácticamente nada en esos años.

Esta afirmación está comprobada pues para septiembre de 1826, Ignacio Serrano se encargó de las prensas depositadas en la Secretaría de Relaciones Exteriores, aun durante el intermedio del trabajo de Waldeck y Robert, y hasta bien entrado el año de 1827, año en que las solicitará la Academia de San Carlos, cuando se registraron "arrumbadas" y sin ningún uso⁴¹. El señor Gracida a su vez, hizo una solicitud al secretario de Relaciones para trabajar con las prensas litográficas, más tampoco parece haber tenido alguna respuesta positiva⁴². Es obvio que el gobierno de Guadalupe Victoria no tuvo alguna visión práctica sobre el uso de las prensas litográficas que dejó Linati. A su vez, es probable que el mismo Ignacio Serrano, encargado de ellas y aun conociendo rudimentariamente la técnica, careciera de eventuales solicitudes para realizar algún trabajo litográfico o, simplemente, sin la suficiente capacidad en el oficio y sin perspectivas comerciales desechara la actividad de litógrafo. Lo cierto es que podemos estar seguros que los incipientes litógrafos mexicanos no realizaron nada importante en litografía de 1827 a 1828. Es evidente que los estudiantes cercanos a Linati,

⁴⁰ Manuel Toussaint, *op. cit.* p. XV.

⁴¹ Edmundo O'Gorman, *op. cit.* pág. 44.

en el momento que se privaron de un guía y maestro, no tuvieron el suficiente estímulo y apoyo para continuar con la producción en esta técnica.

Luego es conveniente seguir el destino que tuvieron las prensas de Linati, pues existe una confusión respecto a cuándo realmente pasaron a la Academia de San Carlos. Según O'Gorman esta institución las solicitó a la Secretaría de Relaciones en 1827 y se trasladaron a sus instalaciones al año siguiente, es decir, en 1828; dato que también se puede corroborar en la Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos⁴³. No obstante, O'Gorman no deja clara su postura pues duda de esta fecha, ya que don Manuel Toussaint señaló que Carlos María de Bustamante, en uno de sus libros asegura que todavía en 1829: "en Palacio Nacional (donde se albergaba a la Secretaría de Relaciones) hay una imprenta litográfica y sin uso"⁴⁴.

En particular me inclino por la primera tesis que asegura que las prensas estaban ya en 1828, en la Academia de San Carlos, por varias razones que menciono a continuación. Primero, no existía razón para que, una vez hechos los trámites legales, se detuviera todo un año el traslado de la litografía, a menos que hubiera sucedido algo especial. Seguramente don Carlos María de Bustamante se equivocó en la fecha o cayó en algún error que todavía no detectamos; de hecho el mismo O'Gorman no está muy convencido de fecha tan tardía para el traslado de las prensas a la Academia.

Segundo, en los archivos de la Academia de San Carlos se conserva un oficio que señala, como fecha indiscutible, la adquisición de la litografía desde el 7 de marzo de 1828:

Oficio 2051.- Inventario de los útiles de la litografía procedentes de la Secretaría de Relaciones que se entregaron al Secretario de la Academia. México, 7 de marzo de 1828. F. del Castillo y F. Ignacio Serrano (dos rúbricas)⁴⁵.

⁴² Ibidem, pág. 49.

⁴³ Eduardo Báez Macías, op. cit. pág. 112.

⁴⁴ Edmundo O'Gorman, op. cit. pág. 51. No creo desde luego que fuera la que trajo don Lucas Alamán, por ser maquinaria de un particular, ver pág. 33 de este capítulo.

⁴⁵ Eduardo Báez Macías, op. cit. pág. 112. Véase también Enrique Cervantes Sánchez op. cit. págs. 354-355. Los datos de este documento se encuentran en el anexo 4 y demuestran que son los mismos implementos dejados por Claudio Linati.

Al leer este oficio nos damos cuenta que de para marzo de 1828, se señala ya el "Inventario de los útiles de la litografía", procedentes - coincidiendo con mi hipótesis - de la Secretaría de Relaciones y que por lo tanto se habían entregado ya al secretario de la Academia. Los mismos utensilios que, por cierto, concordaban con la lista que había dejado Linati ⁴⁶. Pero si esto no fuera suficiente prueba, tenemos otra noticia en la cual se consignó que en ese mismo año de 1828, unos señores Fournier y Robert, solicitaron permiso a la Academia para utilizar las prensas litográficas, el cual les es negado por el director de la misma, don Pedro Patiño Ixtolinque, en los siguientes términos:

México, 16 de octubre de 1828 (Rúbrica).

Oficio 2059.- Escrito de Adriano Fournier y Pedro Robert profesores de litografía, solicitando permiso de utilizar las prensas y utensilios de la Academia para instruir a dos personas sobre composiciones químicas. México 2 de septiembre de 1828 (dos rúbricas). ⁴⁷

En el mismo documento, al reverso, se lee una nota de Pedro Patiño Ixtolinque comunicando que se opone a la petición de Pedro Robert y Adriano Fournier, porque sabe que su conducta no es buena y acaso tendrán después incomodidades. Me pregunto a qué clase de mala conducta se refiere, pues considera que sería preferible emplear discípulos de la Academia aventajados en ese arte, los cuales por cierto no eran muchos, agregando que era más seguro ⁴⁸. Esto viene a demostrar, definitivamente, que las prensas pasaron a manos de la Academia muy rápido. Es razonable pensar que, si los implementos litográficos todavía hubieran estado en Palacio Nacional en 1829, no se hubieran pedido al director de la Academia en 1828, y éste no les hubiera contestado negándoles ese permiso.

Otro dato importante en el año de 1828, es que los mismos Robert y Fournier nos dan las razones para trabajar con los implementos de litografía. En un extracto de una solicitud de las prensas de Linati dirigida al presidente Guadalupe Victoria, señalan lo siguiente:

⁴⁶ Véase Anexo 4 en las páginas 290 a 291

⁴⁷ Enrique Cervantes, *op. cit.* pág. 114-115.

⁴⁸ *Ibidem.*

...En una representación del 12 de septiembre solicitan al Supremo Gobierno les proporcione un local amplio en el centro de la ciudad y les entregue las dos prensas que existen en la Academia de San Carlos, ofreciendo en remuneración enseñar a seis jóvenes de la Casa Patriótica del Hospicio de Pobres, haciéndolos, peritos en ese arte en el término de dos años...⁴⁹.

Es interesante notar que Robert y Fournier a cambio de utilizar las prensas también ofrezcan sus servicios docentes. A estas propuestas volveremos más adelante en el capítulo III, donde trataremos de las casas litográficas. En conclusión podemos asegurar que de septiembre de 1826, momento en que se va Linati, y hasta bien entrado el año de 1830, las prensas no se utilizaron prácticamente en ninguna cosa, si descontamos el trabajo de Waldeck. Podemos inferir que tanto José Gracida como Ignacio Serrano, discípulos más aventajados de Linati, no utilizaron estas prensas tampoco, pues no se ha registrado anuncio alguno de su posible actividad en los periódicos consultados de la época como El Sol o El Águila Mexicana.

Interesante, también, es que en esta etapa sean nuevamente dos extranjeros los que soliciten las planchas litográficas y les sea negado el permiso aduciendo su "mala conducta o referencias". ¿Qué tipo de mala conducta era ésta? Quizá era más bien un interés comercial de los franceses, lo que despertó el recelo de los miembros de la Academia, pues como vimos ya, Pedro Robert había trabajado con Waldeck en otra obra. No olvidemos que Robert y Fournier llegan incluso a ofrecer sus servicios como maestros y en el Archivo General de la Nación se conservan los documentos de este trámite⁵⁰. Sea cual fuera la razón para negarles las prensas, el hecho es que ya para entonces había un creciente deseo por utilizar la nueva técnica de la litografía pero probablemente habían llegado otras además de las prensas que había dejado Linati, como adelante veremos.

Después, gracias a los documentos conservados en la Academia y en el Archivo General de la Nación, es fácil seguir el destino de las prensas. Sabemos que para 1830 la Secretaría de estado indagó cuantas prensas y piedras útiles disponibles tenía la Academia para establecer un taller litográfico del Supremo Gobierno, bajo el cuidado de Ramón Sixto Irigoyen⁵¹, encomendándole unas invitaciones para la celebración del Aniversario del Grito

⁴⁹ Ibidem, pág. 369 documento 419.

⁵⁰ Véase Anexo 5 y 6 págs. 292 a 294

⁵¹ Enrique Cervantes, op. cit., pág. 116.

de Dolores en julio de ese año a cargo de Mariano Contreras, pensionado de la Academia de San Carlos⁵² y quizá muy parecidas a las hechas en 1827. Incluso los buenos deseos para usar las prensas fueron más lejos pues Ignacio Serrano y Ramón Irigoyen se disputaron el cargo de maestro de litografía a raíz de la propuesta hecha por Francisco Manuel Sánchez de Tagle, secretario de la Academia al entonces Secretario de Relaciones Interiores y Exteriores para crear una escuela en donde "se cultive ese importante ramo en este establecimiento (la Academia), como se podía y era fácil"⁵³. Se llegó a hacer examen a los dos contendientes en el puesto y finalmente "por demostrar mayores aptitudes lo ganó Ignacio Serrano"⁵⁴.

Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones del gobierno, poco se podía hacer para el fomento del arte litográfico. En esta época la situación en la Academia de San Carlos era por demás desastrosa. "La producción y enseñanza de las artes en la Academia de San Carlos fue decayendo, al dejar de percibir -en 1817- los ingresos de la Corona, con motivo de la guerra de Independencia. A través de los archivos nos enteramos de la falta constante de fondos en la institución..."⁵⁵

Los recursos de tan noble institución iban en picada en ese entonces, por eso no es raro que en 1830 Don Francisco Tagle lamentara que la litografía de Linati estuviera sin uso⁵⁶. La única salida que se le encontró fue que el gobierno utilizara las prensas litográficas para sus propios fines, que por cierto eran muy escasos, pues no había demanda de imágenes en este sector. Existen contadas referencias de lo poco que se hizo en estos años, sin embargo, pensamos que con una nueva revisión en las fuentes primarias es posible trazar algunos bosquejos hasta ahora mal dibujados en esta historia olvidada.

⁵² *Ibidem* pág. 384, documento 449. También ver Joaquín García Izcalbaceta *op. cit.* pag. 375

⁵³ Enrique Cervantes, *op. cit.* págs. 384-385, documentos 451, 452, 453.

⁵⁴ *Ibidem* págs. 386-387, documentos 455, 456, 457 y 458.

⁵⁵ Esther Acevedo. "Introducción al periodo 1821-1857: Una sociedad en busca de definición cultural" en *Historia del arte mexicano*, México, SEP/INBA/SALVATI, 1981, número 66 pág. 113.

⁵⁶ Edmundo O'Gorman, *op. cit.* pág. 58.

I.3. LA LITOGRAFIA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE 1830 A 1839.

Lucas Alamán, ministro de Relaciones Interiores y Exteriores, hizo uso de la imprenta litográfica en 1830 para producir estampas en los libros El árbol de la cera y El conde Dándalo⁵⁷. El primero al parecer con fines oficiales, el segundo, posiblemente una novela ilustrada, con una visión más comercial, pero ambos trabajos, ahora sabemos, realizados por Ignacio Serrano y hasta la fecha lamentablemente perdidos. Del primer libro se hicieron mil ejemplares con grabados en litografía⁵⁸. También como vimos, en ese año de 1830 se tienen noticias que en la litografía de la Academia de San Carlos se hizo un dibujo alegórico que adornaba la Invitación para los festejos de la independencia, con imágenes litografiadas y por Mariano Contreras y firmadas por el taller de Pedro Patiño Ixtolinque. Trabajo que por cierto, suponemos muy semejante al que ya habían realizado años antes Irigoyen y Waldeck⁵⁹. A partir de entonces los pedidos del gobierno escasean, pues como ya se señaló, era difícil tanto para las instituciones como para la Academia demandar cualquier trabajo en litografía. Esther Acevedo corrobora esta atmósfera de desaliento para las artes a principios de 1830:

Las noticias sobre los avances en la pintura, la escultura, el grabado y la litografía son escasas por no decir nulas, la causa de este fenómeno era la difícil relación que se establecía entre el cuerpo dirigente de la Academia y el gobierno. Asimismo, esto motivó que no se abrieran plazas para sustituir a los difuntos directores de los diferentes ramos, tan sólo quedaba el director de matemáticas Manuel Castro. La planta de maestros se completaba con subdirectores: en escultura Pedro Patiño, en grabado en lámina Manuel Aráoz, en arquitectura Joaquín Heredia y como teniente de pintura José Perovani; la litografía estaba encargada a Serrano. Para agravar la

⁵⁷ Esther Acevedo, *op. cit.* pág. 129 y Joaquín García Icazbalceta *op. cit.* pág. 375. Ver también Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910. Varios autores. México, INAH/SEP, 1987. pág.

⁵⁸ Eduardo Báez Macías, *op. cit.* pág. 144. Ver también Enrique Cervantes Sánchez, *op. cit.* págs. 389-391, documentos 460 al 466.

⁵⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.* págs. de la 23 a la 34. Ver también Joaquín García Icazbalceta "Tipografía Mexicana" en Diccionario Universal de Historia y Geografía México, s.e., 1855 págs. 375. Habrá que señalar que los datos que proporciona García Icazbalceta son tomados de un trabajo de Hipólito Salazar, por cierto una fuente muy fidedigna dada su extracción de litógrafo y de haber vivido una etapa cercana a los acontecimientos de este periodo.

situación el maestro Pedro Patiño Ixtolinque discípulo de Tolsá murió en 1834 quedando esta área descuidada⁶⁰.

En verdad, con tan lamentable panorama es sorprendente que, aunque escasamente, se usaran las prensas litográficas. Encontramos un documento fechado el 30 de septiembre de 1830 en donde se manifiesta la misma queja y se insiste en la incorporación de Ignacio Serrano para la enseñanza de la misma; este oficio fue escrito por Francisco Sánchez de Tagle, Secretario de la Academia y dirigido a Lucas Alamán Secretario de Relaciones:

...Es sensible que los útiles litográficos que el Supremo Gobierno proporcionó a la Academia de San Carlos se mantengan sin uso y mucho más que ese importante ramo no se cultive en este establecimiento, como se podía y era fácil. Ignacio Serrano, teniente de Ingenieros, está dispuesto a comunicar los conocimientos que posee a los jóvenes que se le destinan, entre los que hay en la Academia ansiosos de adquirirlos. Seis u ocho meses bastarán para que los discípulos aprovechados hagan innecesaria la asistencia de Serrano a quien, en este tiempo será preciso gratificar con la cortedad de veinticinco pesos mensuales, destinarle un pensionado y tres discípulos, y que se le exonere, en el curso al que pertenece, de sólo las guardias, pues ni le convienen ni quiere faltar al estudio y demás ejercicios. Si el ministro aprueba esto, que se designe comunicar a Sánchez de Tagle la correspondiente y hacer a Serrano se le conceda la referida excepción para llevar a efecto lo propuesto...⁶¹

Desafortunadamente esta propuesta tampoco recibió una contestación hasta donde sabemos, y sólo quedó en buenas intenciones. En 1831 se tienen noticias de que se litografiaron las imágenes del nuevo Papa. En la sección de avisos de un periódico se señala que: "Los ejemplares del retrato de su santidad el señor Gregorio XVI que se ha litografiado en la Academia de San Carlos de esta capital, se expende en la misma casa (la Academia) por el portero de ella y en el portal de Mercaderes en la Alacena que está junto al mismo número seis, al corto precio de dos reales⁶²".

⁶⁰ Esther Acevedo, *op. cit.* pág. 129.

⁶¹ Ramo educación. A.G.N. , 3 fojas. fojas53-54. Expediente 12. volumen 6.citado por Enrique Cervantes Sánchez *op. cit.* págs. 124-125

⁶² *El Sol*. lunes 6 de junio de 1831, tomo XVI, número 706, pág. 2823. Gregorio XVI fue Papa de 1831 a 1846.

situación el maestro Pedro Patiño Ixtolinque discípulo de Tolsá murió en 1834 quedando esta área descuidada⁶⁰.

En verdad, con tan lamentable panorama es sorprendente que, aunque escasamente, se usaran las prensas litográficas. Encontramos un documento fechado el 30 de septiembre de 1830 en donde se manifiesta la misma queja y se insiste en la incorporación de Ignacio Serrano para la enseñanza de la misma; este oficio fue escrito por Francisco Sánchez de Tagle, Secretario de la Academia y dirigido a Lucas Alamán Secretario de Relaciones:

...Es sensible que los útiles litográficos que el Supremo Gobierno proporcionó a la Academia de San Carlos se mantengan sin uso y mucho más que ese importante ramo no se cultive en este establecimiento, como se podía y era fácil. Ignacio Serrano, teniente de Ingenieros, está dispuesto a comunicar los conocimientos que posee a los jóvenes que se le destinan, entre los que hay en la Academia ansiosos de adquirirlos. Seis u ocho meses bastarán para que los discípulos aprovechados hagan innecesaria la asistencia de Serrano a quien, en este tiempo será preciso gratificar con la cortedad de veinticinco pesos mensuales, destinarle un pensionado y tres discípulos, y que se le exonere, en el curso al que pertenece, de sólo las guardias, pues ni le convienen ni quiere faltar al estudio y demás ejercicios. Si el ministro aprueba esto, que se designe comunicar a Sánchez de Tagle la correspondiente y hacer a Serrano se le conceda la referida excepción para llevar a efecto lo propuesto...⁶¹

Desafortunadamente esta propuesta tampoco recibió una contestación hasta donde sabemos, y sólo quedó en buenas intenciones. En 1831 se tienen noticias de que se litografiaron las imágenes del nuevo Papa. En la sección de avisos de un periódico se señala que: "Los ejemplares del retrato de su santidad el señor Gregorio XVI que se ha litografiado en la Academia de San Carlos de esta capital, se expende en la misma casa (la Academia) por el portero de ella y en el portal de Mercaderes en la Alacena que está junto al mismo número seis, al corto precio de dos reales"⁶².

⁶⁰ Esther Acevedo, *op. cit.* pág. 129.

⁶¹ Ramo educación. A.G.N. , 3 fojas, fojas53-54, Expediente 12, volumen 6 citado por Enrique Cervantes Sánchez *op. cit.* págs. 124-125

⁶² *El Sol*, lunes 6 de junio de 1831, tomo XVI, número 706, pág. 2823. Gregorio XVI fue Papa de 1831 a 1846.

La figura del Papa era destacable en todos aspectos y demuestra cómo la litografía va cubriendo este aspecto de reportaje gráfico sobre los que podríamos llamar “personajes de actualidad” tan necesario para la época, antes de la aparición de la fotografía. Es una lástima que no tengamos dicha imagen, buscada en todas las colecciones nacionales, pues nos serviría para conectar estos eslabones perdidos, entre otras cosas el nombre del autor del retrato. También en 1831 Vicente Montiel trabajó bajo la dirección de Ignacio Serrano, sin producir, hasta donde sabemos, nada relevante, luego en 1832 ingresaron a la Academia para trabajar en el taller de litografía varios personajes algunos de los cuales sólo conocemos por su apellido como otro Serrano (quizá Agustín), un tal Diódoro (quizá pariente del anterior), Hipólito Salazar y José Antonio Gómez⁶³. Este último produciría ya de manera particular -según Mathes- varias litografías en la calle de la Montilla (que supongo es Monterilla) y una serie litográfica, compuesta de siete dibujos, que ilustran La gramática razonada musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes, en la imprenta de Martín Rivera, calle de Jesús número 1. Trabajo de este periodo de los pocos que ha llegado hasta nosotros y que demuestra cierta destrezas en la técnica, curiosamente de una partitura musical con la que había empezado la litografía en Europa y hasta ahora una de las pocas obras que nos ha llegado, con el nombre de “Tabla general de todos los acordes”. (Ver figuras 1 y 2).

En ese año de 1832 también se realiza un proyecto de ilustrar uno de los escasos periódicos científicos y literarios de la década de los 30, El Registro Trimestre, bajo el patrocinio, no de particulares sino del ministro de Relaciones. La primera litografía ilustra el artículo sobre el Axin, insecto cuyo cultivo promueve don Antonio Cal, profesor de farmacia y botánica de Puebla, para la obtención de grasa por medio de su cocción. El dibujo sin firmar es muy sencillo, muestra al animal boca abajo, boca arriba y su antena aumentada, como se señala en la imagen. (Ver figura 3) Suponemos sin embargo, que se hizo en la litografía de la Academia porque el siguiente artículo de la misma revista, aparece otra litografía, con características muy similares, que sí contiene firma y tiene al calce que la estampa se realizó en este centro. Esta se refiere también a una innovación que cae dentro del rubro de científica, pues trata sobre los descubrimientos del beneficio al fuego de los

⁶³ Miguel Mathes. op. cit. pág. 16.

minerales de plata de Angangueo hechos por el ingeniero Diego Schmitz, director del establecimiento de la compañía alemana de ese lugar. Para entender lo innovadora de esta propuesta, recordemos que el beneficio de los minerales de plata se hacía hasta entonces por medio del azogue. Para explicar su procedimiento el mismo Diego Schmitz ilustró su artículo con los dibujos de los hornos de fundición tanto en su sección horizontal, como en su sección vertical (Ver figura 4). Seguramente para tan loables trabajos que fomentaban la industria nacional, el ministro de Relaciones prestaba gustoso las prensas litográficas de la Academia.

Suponemos que, a pesar de este débil auspicio que tuvo la Academia sobre la litografía, ésta declinó totalmente en 1833, pues no se tienen mayores noticias de trabajos posteriores. Será hasta 1835 cuando nuevamente la Secretaría de Estado solicita al secretario de la Academia la llave del departamento de litografía para que Agustín Serrano trabaje en las láminas litográficas de la Revista Mexicana,⁶⁴ pero no sabemos porqué el trabajo no se concretó, pues dicha revista, editada por Ignacio Cumplido no contiene ninguna imagen. En el mismo año de 1835, específicamente el 25 de mayo, se menciona en el Diario del Gobierno, bajo el título de “Antigüedades Mexicanas”, que José Ignacio Serrano visitó por orden del Exmo. Señor Gobernador, la caverna estalactítica (sic) de Cacahuamilpa y que tiene planeado visitar las ruinas de Xochicalco, para tomar unos dibujos y después litografiarlos. Es interesante que se señale, que el proyecto se hacía en virtud del “extremo sensible en que se encuentran estas preciosidades, por la destrucción que sufre el monumento principal por los habitantes de algunas de las haciendas inmediatas, que quitan para su uso las piedras esculpidas”. Para el 8 de abril de 1835 José Ignacio Serrano aseguraba que tenía “12 dibujos de las grutas, 2 de las ruinas de Xochicalco y 3 vistas de otros tantos puntos del Estado de México, así como la copia de una estatua antigua de piedra que tiene cerca de vara y media de alto, que existe en la hacienda de Miacatlán, así como otra pequeñita (sic) de tezontle de la misma hacienda”. Serrano aclara en este artículo que estos dibujos se litografiarán para el Estado, a la mayor brevedad pues precisamente se ocupaba de concluirlos, por lo cual hacía del conocimiento al público y al Supremo

⁶⁴ Eduardo Baez, op. cit. pág 146.

Gobierno⁶⁵. Pero de tan loable proyecto al parecer no se hizo nada, pues no existen referencias de las imágenes, al menos en ningún archivo o biblioteca nacional que hemos revisado. De haberse llevado a cabo, serían un buen ejemplo de estos anhelos nacionalistas y de fomento a la litografía, especialmente de temas arqueológicos, tan descuidados por los artistas mexicanos.

Es claro que la litografía, mientras estuvo en la institución de San Carlos, se usaba muy esporádicamente y quizá sólo por peticiones del gobierno o para otro tipo de obras "menores" como piezas de música o portadas de libros. Serrano fue el maestro en el ramo e incluso llegó a tener discípulos sobresalientes, como el famoso Hipólito Salazar, considerado por algunos como el patriarca de la litografía mexicana. Pero la realidad misma de la Academia, y la desalentadora situación del país y los gobiernos ahogaron cualquier intento de florecimiento litográfico en el seno de dicha institución. Por eso podemos afirmar que la vinculación de litografía a la Academia, más que beneficios, la arrastra a su propia decadencia.

Todo ello quedó demostrado con los pocos frutos que dio la litografía en tan venerable institución. Como epílogo de tan mediocre historia, queda la noticia de los últimos pasos que tomaron las prensas de Linati: el 27 de febrero de 1839, José María Tornel, ministro de la Guerra, ordena a Agustín Pérez de Lebrija, ministro del interior, que por disposición del entonces presidente Anastasio de Bustamante: "se entregue (la prensa litográfica) al Colegio Militar para la reimpresión de las obras de Bails y de Vallejo, Táctica de infantería y Ordenanzas del ejército, pues dicho Colegio no cuenta con los fondos necesarios para comprar esta obra que son tan precisas para continuar sus tareas⁶⁶".

Desde entonces el destino de las prensas de Linati se pierde por completo. Afortunadamente ya para entonces el camino de la litografía mexicana corría con buena suerte, pues soplaban nuevos vientos que daban un fuerte impulso a este arte. En efecto, si el destino de la litografía mexicana en el medio académico no obtuvo éxito, esto no sucedió en el ámbito de los talleres comerciales.

⁶⁵ Diario del Gobierno, mayo 25 de 1835 lunes, número 25 pág. 100.

⁶⁶ Véase Enrique Cervantes op. cit. 490, documento 677.

I.4. LA LITOGRAFIA EN LOS TALLERES COMERCIALES, FUERA DE LA ACADEMIA, 1827-1836.

Poco conocido era el hecho, que desde tempranas fechas, y aun antes de la llegada de Linati, contrario a todo lo que se había asegurado, el interés hacia la nueva técnica, conocida como litografía, cobró adeptos en nuestro país con fines claramente comerciales y por razones de baratura en la técnica. Las primeras noticias las tenemos con el caso de Don Lucas Alamán, quien, desde el 6 de mayo de 1823, trajo materiales litográficos a nuestro país. La noticia se conoció en el periódico El Águila Mexicana, donde los editorialistas en la sección de "variedades", exhortaban a los sectores más prósperos del país a emular la actitud de fomento al progreso de los señores Lucas Alamán (a la sazón ministro de relaciones) y del marqués del Apartado, don Francisco Fagoaga, quienes a su regreso de un viaje por Europa trajeron plantas y objetos que ayudan al progreso del país. Se señalaba que habían traído entre otras cosas, doce plantas de canela de la Martinica, fruta de china mango (sic), una colonia de gallinas de Guinea, un faisán de China, una soberbia colección de cuadros de los mejores maestros y otras de medallas antiguas y modernas. Pero lo que especialmente destacaban fue lo siguiente:

... Don Lucas Alamán (ministro de Relaciones) traía una fundición de letra de lo más hermosa de París que facilita mucho la multiplicación de las imprentas; también la litografía, con sus piedras, prensas y tinta.

*La litografía es el arte de escribir o grabar un dibujo o estampa sobre la misma piedra blanda de donde se saca por medio de la prensa. Economiza mucho por dos motivos: el primero por que el grabado importa (sic.) casi nada y por que se sacan millares de ejemplares sin dañar su finura; y el segundo es el enorme importe de las minas de cobre que se ahorran⁶⁷.

⁶⁷ El Águila Mexicana, martes 6 de mayo de 1823, tomo I número 22, pág. 88. Ver también María Yamile Neme Nacif. La hemerografía de la ciudad de México y el arte entre 1823 y 1834. México. Tesis para optar por el grado de licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, 1995.

No estaban tan equivocadas las aseveraciones de Joaquín García Icazbalceta quien desde 1855 suponía, aunque con no mucha seguridad, a don Lucas Alamán o Jacobo Villaurrutia como posibles introductores de la técnica⁶⁸, el crédito, de la duda, no obstante, permitió que a Linati se le concediera y hasta en palabras de O'Gorman "restituyera" este mérito, quizá en todo ello pesó una de las condiciones que pidió por escrito Linati para que se le considerara el "introducido de la litografía" detalle que ya señalamos⁶⁹.

Sin querer considerar a Lucas Alamán como el introductor, porque no realizó obra alguna en litografía, probablemente por falta de operarios, debemos de tomar en cuenta que al menos fue el primero en traer una máquina litográfica. Es interesante que a la noticia en el periódico se le agregue una explicación al calce, con la definición de litografía que hemos dejado con un asterisco como está en la publicación original. También, digno de notar es que se resalte a la litografía como un medio donde se economiza mucho porque "el grabado importa casi nada", es decir, el dibujo es mucho más fácil de realizar sobre las piedras que sobre las láminas de cobre. Además, como señala el artículo, se "sacan millares sin dañar su finura", pues con la piedra litográfica no se pierde la calidad de la imagen a medida que se usa, tan rápidamente como en los grabados en cobre, lo que obligaba a desechar las placas. Estas razones serán por las que la litografía desplace paulatinamente al grabado en cobre y madera.

Por ello resulta lógico que nuevas máquinas litográficas llegaron a nuestro país inmediatamente después del arribo de Linati. El 15 de enero de 1827 aparece en el periódico

⁶⁸ Edmundo O'Gorman. *op. cit.* págs. 9-12 En esta obra O'Gorman señala a Angel Nuñez Ortega como uno de los iniciadores del estudio de la Litografía, quien a partir de unos datos proporcionados por Hipólito Salazar publicó Documentos para la historia de la litografía en México aparecidos en El Monitor Republicano, 31 de junio de 1882. En este estudio se menciona a García Icazbalceta, quien tiene la duda del introductor de la técnica. También lo señala en el artículo "Introducción de la litografía a la República Mexicana" en la Revista del Departamento del Distrito Federal, publicaciones de la Dirección de Acción Cívica, de Reforma y Cultura. México, Talleres Linotipográficos, 1929. En ambos libros citan que Joaquín García Icazbalceta no había podido averiguar a punto fijo si fue Lucas Alamán o Jacobo Villaurrutia el que introdujo la litografía, mencionado en un artículo fechado el 12 de mayo de 1855 por Manuel Orozco y Berra. Véase directamente el artículo de Joaquín García Icazbalceta "Tipografía Mexicana" *op. cit.* p. 375 en el artículo menciona "No he podido averiguar a punto fijo quién fue el introductor de este arte. Las probabilidades están a favor del Sr. Lucas Alamán, aunque otros defienden a D. Jacobo Villaurrutia". Y concluye: "Dejando por ahora indecisa la cuestión me limitaré a presentar una breve reseña de las vicisitudes posteriores del arte, copiando al efecto los apuntes que tuvo la bondad de franquearme nuestro distinguido litógrafo el Sr. Hipólito Salazar", es curioso que en estos datos para nada se mencione a Claudio Linati.

⁶⁹ Véase Enrique Cervantes. *op. cit.* págs. 324-325.

El Sol la siguiente noticia: "Se vende una prensa litográfica, con un buen surtido de piedras de Baviera de diferentes tamaños propias al efecto, un barril negro de Francfort, necesario para la composición de las tintas y los secretos del arte. Dará razón el portero de la casa numero 5 de la calle de las Medinas.⁷⁰"

La anterior noticia en tan temprana fecha viene a cambiar las afirmaciones de que los primeros talleres litográficos, independientes, empiezan a trabajar hasta 1833⁷¹. Contrario a esto, suponemos que la técnica, no la producción abundante, se conoció rápidamente en México a partir de fines de 1827 y que además empezaron a circular algunos libros que explicaban la metodología y el proceso del dibujo en piedra como había sucedido en España⁷². Prueba de esta afirmación es que, como ya señalamos, en 1828 Pedro Robert y Adriano Fournier, residentes franceses en México, conocían ya la técnica y se consideraban peritos en la materia, por eso solicitaron la prensa de la Academia, a cambio de enseñar a algunos discípulos. Por qué no pensar incluso que trajeron las primeras prensas litográficas después de Linati⁷³. Recordemos también que alrededor de 1832 José Antonio Gómez publicó varias piezas musicales (Figuras 1 y 2).

Luego entonces ¿por qué no se tienen noticias de trabajos independientes a la Academia hasta 1835? Una de las razones es que probablemente los periódicos en esos años todavía no destacan los progresos e innovaciones que se hacían al margen de las instituciones gubernamentales como la Academia. Suponemos que también en los talleres comerciales se hizo poco y de esto poco casi todo está perdido. Además al igual que en la Academia, no se tenía personal capacitado ni excelentes dibujantes para realizar trabajos dignos de mención o quizá simplemente las máquinas y herramientas traídas del extranjero no se usaron ampliamente, por la carencia de conocimientos en el ramo. Es posible también que sólo se hicieran obras menores, como partituras musicales, invitaciones, etc. que no han llegado hasta nosotros y que por sus mismas características no fueran mencionadas en los periódicos de la época

⁷⁰ El Sol, 15 de enero de 1827, pág. 3.

⁷¹ Esther Acevedo. "Introducción al período 1821-1857" *op. cit.* número 67, pág. 127.

⁷² Ver Juan Carreto Porrondo *op. cit.*

⁷³ Véase Anexo 5 y 6 en las págs. 292 a 294.

El hecho es que, aunque con ciertos tropiezos, los talleres particulares de litografía empiezan a realizar obras importantes, a partir de 1835 de una manera más regular, sujetos siempre a la creciente demanda de imágenes que solicitaba el público. El primero de los talleres litográficos particulares de los que se tienen memoria es, como hemos visto, el de Pedro Robert y Adriano Fournier desde 1828. Después estos dos seguramente se separaron y Adriano Fournier y alguno de sus familiares llamado Carlos se asociaron con Severo Rocha, de origen mexicano, montando un taller de donde sale publicada en 1835 la novela La Etelvina, con ilustraciones litográficas hechas en México, ahora dicha novela sería un eslabón fundamental para conocer este desarrollo, pero que desgraciadamente se perdió. Seguramente en ese año el taller de Severo Rocha ilustró La Lima de Vulcano, con una imagen de la ascensión aerostática de Mr. Roberston dibujándolo muy toscamente en un globo y que fue todo un acontecimiento en la tranquila "Ciudad de los Palacios". El personaje aparece en la canasta de un globo, que sabemos fue elevado en la plaza de toros de San Pablo⁷⁴.

En cambio 1836 será, como preámbulo del gran desarrollo, un año de gran impulso para la técnica litográfica pues estos mismos señores Rocha y Fournier, que tenían su taller en la calle de Monterilla número 6 dibujaron y estamparon las litografías de los tres tomos de La Historia antigua de México, de Mariano Fernández y Echeverría y Veytia, impresos por Juan Ojeda en la calle de las Escalerillas número dos y que publicaba con varias notas C. F. Ortega. Al revisar esta obra en la colección de Roberto L. Mayer, nos encontramos que sólo tiene el retrato del autor vestido a la usanza del siglo XVIII, quizá tomado de un retrato al óleo (Figura 5) y, al final, unos calendarios prehispánicos, con una visión muy colonial de los mismos (Figura 6). Más que calendarios mexicanos, parecen cartas astrológicas o zodiacales. Por supuesto estos dibujos fueron sacados de la obra original hecha en el siglo XVIII. Especialmente en el retrato de Veytia, es notorio que la calidad técnica de la litografía no es sobresaliente y es interesante que haya anotado en la piedra: "en México", queriendo decir con ello que se realizó en el país y no en el extranjero. Adelante señalaremos cómo esta obra, causó una enorme sorpresa en el ámbito literario mexicano, por el enorme

⁷⁴ Una copia de esta litografía se puede ver en el libro de Enrique de Olavarría y Ferrari, Reseña Histórica del teatro en México, prólogo de Salvador Novo. México, Ed. Porrúa, 1961. Tomo I entre las págs. 320-321

desconocimiento que se tenía del periodo. Ese mismo año de 1836 salió editada de la librería de Galván e ilustrada también por el taller de Rocha y Fournier la obra titulada: Los Rebeldes en tiempos de Carlos V de Francia, encontrada asimismo en la colección de Roberto Mayer. A diferencia de la obra de Veytia sólo tiene una ilustración a manera de contraportada, hasta ahora desconocida, en la cual aparece un grupo de soldados vestidos a la usanza del siglo XVI, con cascos armaduras y flechas departiendo alrededor de una mesa donde de pie uno de ellos alza su copa en señal de estar brindando por un triunfo futuro o por la guerra. No obstante tener una sola litografía es raro que ningún autor la mencione en sus investigaciones.

En este año de 1836 también se anuncia, en La Lima de Vulcano, un libro con litografías: La exposición sumaria del sistema frenológico del doctor Gall, publicado por el licenciado Don Ramón Pacheco que contiene dos láminas litografiadas en México al precio de tres pesos⁷⁵, en este caso al no conocer dicha publicación carecemos de elementos para saber cuál fue el taller litográfico. Lo cierto es que en los años de 1835 y 1836 aumenta relativamente la producción de imágenes, casi todas salidas del taller de Rocha y Fournier, preparando de alguna manera el gran boom que se da a partir de 1837, en términos de aumento de la producción. En este último año, como veremos adelante aparecen periódicos significativos para la litografía como El Mosacio Mexicano o El Diorama. Antes de eso no se tienen mayores noticias de trabajos litográficos particulares. Esther Acevedo, como hemos señalado, menciona que varios empresarios particulares empezaron a importar maquinaria litográfica a partir de 1833 aunque no menciona sus fuentes⁷⁶.

Todavía en esta etapa se sigue prefiriendo para ilustrar cualquier obra, los grabados a las litografías. Todo ello fue natural pues la nueva técnica tendría que ir desplazando a los viejos grabados que llevaban siglos de uso, pero sobre todo reconocimiento y experiencia por parte de los artistas. Sabemos por ejemplo que en julio de 1827 para un proyecto que tenía la intención de ilustrar "los hechos más importantes que ocurrieron en la gloriosa guerra de la independencia"⁷⁷ se prefirió los grabados en metal, porque según su promotor:

⁷⁵ La Lima de Vulcano, 27 de febrero de 1836, número 114, pág. 256.

⁷⁶ Esther Acevedo, "Introducción al periodo 1821-1857" *op. cit.* 127.

⁷⁷ El Sol, martes 10 de julio y viernes 3 de agosto de 1827 pp. 3115 y 3124 respectivamente.

De todas las artes el grabado es el que más contribuye a entusiasmar al hombre, pues lisonjeando la vista estimula el alma y le da elevación. (Además) es preferible el grabado para inmortalizar las acciones de los hombres grandes, que por su valor o sus talentos han hecho célebre a su patria y a su siglo. El grabado ilustra, instruye y anima a la posteridad, hace conocer al hombre lo que puede el amor sagrado de la patria, le enseña a amar la libertad y tal vez ser émulo de los héroes que han salvado a su nación de la esclavitud ...⁷⁸

No sabemos si finalmente se realizó la obra pero tenía la intención de incluir las siguientes escenas como: "El grito de Dolores", "La Batalla de las Cruces", "El Sitio de Cuautla", "El Congreso de Chilpancingo", "La entrevista de Guerrero e Iturbide", "La entrada del ejército Trigarante a México", "La despedida de Iturbide y su embarque" y la "Toma de San Juan de Ulúa", grabados por los artistas franceses H. Vernet, H. Bellange y F. Langlais. El precio sería por los 8 grabados con marcos y de dos pies de alto y tres y medio de largo a 400 pesos⁷⁹. También es bueno recordar que en 1830, se hace una de las primeras ediciones de la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi: El Periquillo Sarniento, publicada por la imprenta de Galván. En esta obra, por primera vez, aparecen escenas que ilustran la novela pero igualmente se prefiere el grabado a la litografía. Desde luego que para 1830 todavía existían más grabadores que litógrafos.

Pero, al margen de que el precio de los grabados sobre la Guerra de Independencia eran muy caros, no era precisamente esta desigualdad en números lo que hacía que la litografía realmente no se desarrollara, pues básicamente, como hemos dicho se carecía de personal capacitado para realizarlo y apenas se empezaban a importar las máquinas del extranjero. Además tenemos que tomar en consideración, que en estos primeros años después de la independencia la situación por la que atraviesa nuestro país no era propicia para el florecimiento de las artes y de la cultura en general.

Después del periodo que ocupó la presidencia Don Guadalupe Victoria (1824-1828), etapa en la cual llegó Claudio Linati, el país se sumió en la más completa anarquía. El año en que terminó el gobierno del primer presidente en 1828 está marcado por el famoso "Motín de la Acordada", el cual conmocionó la ya raquítica paz de la ciudad de México, paz

⁷⁸ Ibidem

que no se recuperará del todo a partir de entonces. Durante estos años también es notoria la lucha entre los dos grupos masónicos implantados en México, la de los yorquinos con los escoceses. Luego en 1829 el gobierno mexicano tuvo que enfrentarse al intento de reconquista del país encabezado por un grupo de españoles desde el puerto de Veracruz. De ahí vendrán una serie de pronunciamientos o revoluciones, la lucha entre federalistas y centralistas, que conllevan cambios constantes de regímenes y de presidentes y culminan con el primer intento de reforma liberal en 1833 promovida por Valentín Gómez Farias. Año fatídico para el país, pues además del descontento y los pronunciamientos que generan las medidas anticlericales, se suma una epidemia de "colera morbus" y por si esto fuera poco un temblor de tierra afecta a la ciudad de México y a sus zonas aledañas⁸⁰.

Es sorprendente en verdad, que pese a todos estos tropiezos la sociedad siga organizándose y fomentando la cultura. En 1833, por ejemplo, se crea la Sociedad de Geografía y Estadística y en 1835 la Academia de la Lengua para el fomento de las letras, bajo el patrocinio de algunos particulares emprendedores, como el Conde de la Cortina. Estas medidas tienen que ir a contracorriente, pues a los problemas políticos, se suceden los problemas económicos como el de la moneda del cobre que ocasionó un gran descontento social entre todas las clases⁸¹, y aun no se soluciona cuando comenzó la Guerra de Texas en 1836, que deteriorará el ya de por sí famélico erario nacional. Para 1838, año en el que cerramos esta etapa, los problemas siguen, pues aparece en el horizonte el conflicto con el gobierno francés de Luis Felipe, conocida como "Guerra de los pasteles", precursora de las posteriores intervenciones extranjeras en nuestro país⁸².

Todo este contexto va a afectar a la litografía por los siguientes motivos: Primero.- El desastre de la economía nacional debilita el poder adquisitivo de las clases altas y cultas de la sociedad mexicana, únicas que pueden apoyar los proyectos de revistas ilustradas. Creo que ante la lamentable situación se aniquiló cualquier intento por impulsar el

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Josefina Zoraida Vázquez "Los primeros tropiezos" en Historia general de México, México, El Colegio de México, 1981, volumen 2 págs. 735-803.

⁸¹ Javier Torres Medina De Moneda y Motines: los problemas del cobre durante la República Central de México, 1835-1842, México, tesis para optar el grado de maestro en Historia de México, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1994.

desarrollo del periodismo y en consecuencia la edición de nuevas revistas⁸². Basta ver el escaso número de periódicos en esos años, y lo inconstante de dichas publicaciones para comprender la decadencia de esta actividad, en especial a partir de 1828⁸³. Periódicos tan importantes como El Sol y El Águila Mexicana dejan de publicarse a partir de la década del 30, sin que existiera algún otro que lo sustituya de manera regular

Segundo.- Durante estos años oscuros se careció de la figura de un editor lo suficientemente audaz, valiente y ambicioso para impulsar el arte litográfico. Este personaje sólo aparece con el impresor Ignacio Cumplido a fines de los años 30, el cual cubre precisamente el perfil de un editor empresario. Como pocos, Cumplido fue uno de los editores que afrontó los retos de editor con la suficiente valentía, para fomentar la industria tipográfica nacional y con ello también la litografía mexicana, pero definitivamente su figura no empezará a ser notoria en el ámbito editorial sino a partir de 1836.

Tercero.- Un último factor que obstaculizó el desarrollo de la litografía en los años inmediatos a su introducción fue la poca experiencia y preparación de los dibujantes litógrafos mexicanos. Se puede decir que en esta etapa se improvisaron muchos de ellos para satisfacer algunas demandas. Por este motivo es lógico que no se alcanzara en estos años la suficiente calidad en la técnica y estética en las litografías comparadas con las que se hacían en Europa. La escasa experiencia hizo que los aprendices mexicanos aprendieran a dibujar "sobre la marcha" dentro de los mismos talleres, casi de manera artesanal, pues no se contó sino hasta muchos años después con clases formales en la Academia de San Carlos.

Por eso debemos dejar claro que entre los años de 1827 y 1837, aunque se realizaron litografías en nuestro país, e incluso se perfila el aprendizaje del oficio para varios litógrafos como fue el caso de figuras claves como Hipólito Salazar, es evidente la pobreza y el débil desarrollo de la litografía. Es difícil encontrar manifestaciones importantes que trasciendan al ámbito de las revistas ilustradas, los periódicos o los álbumes con asuntos del país que serán comunes en las décadas siguientes. Por el lado de los talleres particulares,

⁸² Josefina Zoraida Vázquez "La Guerra de los Pasteles" en Historia de México. México. SALVAT editores, 1972.

⁸³ Luis Reed y María del Carmen Ruiz Castañeda El periodismo en México, 500 años de Historia. México. Edamex-Club Primera Plana, 1995. págs. 151-160.

⁸⁴ Ibidem.

poco se hizo hasta que se consiguieron máquinas adecuadas importadas del extranjero y se adquirió cierta experiencia.

Quizá los trabajos más destacables en este periodo lo realizaron los llamados artistas viajeros y en la mayoría de los casos su obras fueron producidas en el extranjero. Casi todos los autores coinciden que el año de 1827 es clave, pues es entonces cuando Johan Friedrich Waldeck, nacionalizado francés, litografió con las prensas que había dejado Linati sus trabajo Colección de antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional. En 1836, el alemán Karl Nebel litografía en París su álbum Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana del que más adelante se hablará. Y no debemos olvidar que por esos años viajó por nuestro país otro teutón, el artista Johann Moritz Rugendas, el cual realizó cuadros y bocetos al óleo que posteriormente utilizará para hacer dibujos litográficos pero en años muy posteriores. A partir de entonces vienen nuevos extranjeros como Catherwood, Egerton o Phillips, llegados cuando la litografía mexicana ya había cruzado los umbrales de su infancia a partir de 1840.

Por ultimo es conveniente señalar que, durante este periodo obscuro, la demanda de litografías fue cubierta, en la mayoría de los casos, por talleres o casas editoriales desde el extranjero. El caso más conocido es el de Rudolph Ackerman, personaje inglés, todavía no estudiado suficientemente, el cual litografió temas mexicanos sin haber estado en el país, probablemente con corresponsales mandados especialmente como reporteros gráficos. La casa litográfica de Ackerman se encontraba en Londres y probablemente tenía sucursales en la ciudad de México, pues localizamos anuncios en periódicos con el nombre de este personaje. Por cierto, entre los pocos investigadores que mencionan a Ackerman se encuentra José C. Valades, quien lo recuerda en una introducción que hizo a la obra Litografía en México en el siglo XIX, de don Manuel Toussaint⁸⁵. En este capítulo no quisimos detenernos en separar a los tres personajes que consideramos importante para realizar las litografías, como son el editor, el litógrafo dibujante y el litógrafo impresor, dada que la escasa producción no lo ameritaba y lo dejamos para el siguiente.

⁸⁵ Manuel Toussaint La litografía en México en el siglo XIX op. cit. pág. 22.

CAPITULO II.- DESARROLLO Y PRIMER AUGE. EL PAPEL DE LOS EDITORES, (1837 a 1847).

II.2.- IGNACIO CUMPLIDO Y SU PAPEL COMO EDITOR.

Una nueva etapa empezaba para la litografía mexicana en el año de 1837, año en que el impresor Ignacio Cumplido publica el segundo volumen de El Mosaico Mexicano, el cual incluía litografías. A semejanza de las revistas ilustradas europeas, Cumplido concibió esta publicación como un periodismo cultural, con miras educativa-recreativas antes que políticas, y que por ello era casi inherente la imagen gráfica para enfatizar las noticias culturales y la divulgación del conocimiento. Sus modelos con mucha seguridad eran El Instructor de Londres, revista redactada en español para un público hispanoamericano y otras publicaciones inglesas como Register of Arts, The Penny Magazine, francesas como Le Mosaïque, Musée des Familles, Le Courrier des Familles o españolas como El Museo de las Familias. Aunque no era totalmente novedoso editar este tipo de revistas ilustradas en nuestro país, pues como vimos ya se tenían ciertos antecedentes con la revista Registro Trimestre, de 1832 o El Diorama de 1837, su importancia radica en que El Mosaico será la primera de una serie de publicaciones que proliferarán en estos años de manera constante y en la que la imagen jugará un papel importante. Por lo mismo la demanda de litografías aumentó considerablemente y ocasionó el impulso decisivo para fomentar esta técnica en nuestro país.

De los iniciales "gateos", y puede decirse ensayos, de los años anteriores, los litógrafos pasarán a dar pasos más seguros, pues con la numerosa aparición de revistas ilustradas, las demandas se harán más abundantes, con mayores requerimientos, ya que se exigen obras originales y no sólo copias, además de una mejor calidad estética y, sobre todo, empieza a haber constancia en la solicitud de los trabajos. Se tenían por otro lado, algunos talleres de litografía que contaban con el material técnico para realizar las imágenes. De hecho la litografía para estos años y en todo el mundo, empezaba a desplazar los antiguos métodos como el grabado en cobre y se le prefería a estas viejas técnicas, en especial por su mayor calidad y relativa reducción en los precios.

Sin embargo, como todos los inicios, no fue fácil este comienzo pues se tendrán que enfrentar dificultades y obstáculos que se irán sorteando en el camino. En especial la

escasa preparación de los litógrafos en el dibujo y la composición fue un problema que se resolverá sobre la marcha. Por otro lado, la desastrosa situación del país, tanto en el aspecto político como económico afectaba las posibilidades de un mercado amplio para las revistas ilustradas con litografías, a esto se sumaba el enorme analfabetismo y la pobreza extrema de la mayoría de la población, que tampoco contribuía a fomentar la labor editorial.

Es este ámbito donde la figura del editor fue fundamental, pues dentro de una situación, en la mayoría de los casos adversa, se lanzaba y, en muchos casos mantenía con enorme esfuerzo las publicaciones ilustradas. Además de un interés puramente comercial, debemos destacar que los editores, no sólo buscaban distraer e informar con sus publicaciones sino fundamentalmente educar al pueblo y crear una identidad nacional. Imbuidos de un fuerte sentimiento nacionalista, los editores compartían las ideas de los grupos intelectuales del país las cuales suponía que a través de las revistas ilustradas se podría transmitir el conocimiento a todas las clases sociales y con ello, desde esta perspectiva, el tan anhelado progreso para la nación pues, además de ello, como bien lo ha señalado Pablo Mora los escritores veían en las revistas especializadas “una posibilidad clara para mantener un espíritu de asociación y un proyecto de reconstrucción moral, geográfico, material, histórico; un proyecto que ayudaría a subsanar los males de un México convulsionado e ingobernable”¹.

A su vez, grupos como los artesanos, las mujeres y los niños, durante mucho tiempo descuidados por las revistas, fueron foco de atención para elaborar numerosos artículos dirigidos a ellos. Conocer las riquezas del país en toda su diversidad, era otras de las preocupaciones subyacentes, lo que Pablo Mora ha llamado “los lazos nacionales”² en un país, hay que recordar, fragmentado y con pocos medios de comunicación. Reflejo de las aspiraciones de los grupos cultos, los editores se hicieron eco de esa necesidad por conocer la flora, la fauna, el paisaje, las ciudades, las antigüedades mexicanas, los próceres nacionales con sus respectivas biografías y, por supuesto, la historia de México, a la cual le dedicaron mucha atención obligando a crear dibujos originales en litografía que dieran cuenta de ello. Después del letargo que dejó la Guerra de Independencia, y

¹ Pablo Mora “Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX” en *Del Fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México, UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1997 pág. 194.

² *Ibidem* págs. 194-199.

que parece se extendió hasta fines de los años 30, el despertar de esta nueva conciencia nacional será decisiva para nuestro tema. El editor en esta nueva etapa ya no será un escritor, como lo fueron el conde de la Cortina o José Joaquín Fernández de Lizardi quienes publicaron varias revistas en el tiempo libre que les dejaban el resto de sus actividades, sino un personaje dedicado exclusivamente a esta labor y que organizará la participación de los articulistas, los dibujantes litógrafos y los talleres litográficos, es decir un verdadero profesional en su ramo.

De entre todos los editores que entre 1837 a 1847, impulsaron con sus publicaciones la litografía mexicana destaca Ignacio Cumplido. Personaje que con un concepto moderno del periodismo y representante de esos propósitos nacionalistas y educativos, revolucionó la labor en este campo. Su audacia y claro sentido de lo que es un empresario moderno se reflejarán en su labor editorial que incide en la litografía mexicana. De hecho sin su figura, no se entendería el proceso de desarrollo de esta técnica en nuestro país y es por eso que consideramos necesario iniciar con este personaje como el ejemplo idóneo del editor.

Ignacio Cumplido (1811-1887).

Ignacio Cumplido nació en Guadalajara, Nueva Galicia el 20 de mayo de 1811, hijo de Don Antonio Cumplido, profesor de medicina y de doña Josefa Moroto. Se supone que a instancias de su padre el joven Ignacio pasó a la capital de la república en 1821 o 1822 donde estudió el arte de la tipografía en algún taller de la época y, poco después, por algún tiempo trabajó en el Museo Nacional con Isidro Icaza³ quien era director de la institución. Representante de la nueva generación de jóvenes mexicanos nacidos después de la iniciación del movimiento de independencia, Cumplido fue profundamente influenciado por un fuerte sentimiento de nacionalismo liberal, sin la influencia del colonialismo español y a los dieciocho años de edad, es decir, en 1829, dirigió la imprenta donde se editaba El Correo de la Federación. Más adelante publicó por su cuenta El Fénix de la Libertad en 1832 y El Atleta en 1833 iniciando así una labor

³ Enciclopedia de México, México. Impresora Nacional, 1993, tomo IV. Pág. 2000. Ver también María del Carmen Amelia Canales Muñiz Catálogo de las ilustraciones de El Album Mexicano 1849. México, tesis par obtener el grado de licenciado en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, 1985. pág. 13.

editorial relevante y adquiriendo la imprenta tipográfica que estaba situada en el edificio del Hospital Real (también conocido como Hospital de los naturales, cuya fachada daba al hoy eje central) sobre la calle de los Rebeldes número 2, actualmente Artículo 123. En esta misma dirección estableció su hogar con su primera esposa doña Felicitas Mendoza⁴. A partir de este momento avalado de cierta experiencia, es seguro que Cumplido buscará nuevos caminos en su oficio y por eso inicia la publicación de sus calendarios con lo que obtendría decidido éxito, el primero de ellos publicado en 1835, y que en opinión de varios autores se vendió como pan caliente⁵. En estos calendarios se daba información general sobre las diferentes fechas, fiestas y días especiales para recordar además de otros datos y en donde recurrió a grabados y no litografías para ilustrarlos. Pero quizás el éxito provenía de las propias cualidades de Ignacio Cumplido pues, a decir de Guillermo Prieto quien lo conoció por esos años

su simpática figura, su viveza genial y sus buenas maneras, aunada a su constancia y puntualidad en el trabajo le atrajeron la protección de (Manuel) Gómez Pedraza y (Juan) Rodríguez Puebla, los cuales le establecieron y fomentaron su negociación con valiosas impresiones del Gobierno y procurándole otras varias relaciones que le hicieron ganar una pingüe fortuna⁶.

Adquirida así su fama de buen impresor, Cumplido editó también en 1835 La Revista Mexicana, con una introducción del humanista y bibliófilo español don José Gómez de la Cortina, (conde de la Cortina), poco después adquiere el compromiso de publicar El Diario del Gobierno.

Dada esta experiencia y con una aguda visión para los negocios, que también constatan sus contemporáneos, Ignacio Cumplido se lanzó a continuar la edición de El Mosaico Mexicano en 1837, iniciada por Isidro Gondra a fines de 1836 y sin saber hasta ahora, las razones que le impiden continuarla. Desde su introducción se aclara que este tipo de publicaciones será muy útil para la sociedad mexicana:

⁴ "Poder general que da Ignacio Cumplido a Juan Rodríguez Puebla", México, 11 de enero de 1847, Notario Francisco de Madariaga número de notaría 426, volumen 2870. (A. G. Not.)

⁵ Jaime Avilés Ignacio Cumplido, un hombre del siglo XIX, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1992, pág. 36. Este comentario aislado es de los pocos que hemos tomado de Avilés, ya que no señala sus fuentes, como bien nos los ha hecho notar el Dr. Pablo Mora. Para mayores datos sobre Cumplido véase la tesis de Irma Lombardo García, Surgimiento de la empresa periodística, Siglo XIX, periodismo emergente, México, tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, 1997.

[...] por eso se han decidido los editores publicarlo periódicamente, con la traducción de artículos de lo mejor de los periódicos franceses e ingleses, en donde no entran en nuestro plan ni la religión ni la política... con el sólo propósito de formar una colección curiosa e instructiva para el uso privado⁷.

Esta revista, será importante porque fue la precursora de otras en que la inclusión de imágenes en sus textos será fundamental. El mismo Ignacio Cumplido resalta en su introducción lo siguiente: "... repetimos que aquellos artículos que demanden una lámina para su más perfecta inteligencia, irán desde luego con este adorno; pero que no podemos comprometernos desde ahora a que todas llevarán la suya, hasta que el tiempo no acredite al periódico por sí mismo y pueda costear el grabado⁸".

Y efectivamente el primer volumen, se imprime en 1837, todavía no contiene abundantes láminas y ninguna litografía, los textos se complementan sólo con grabados, traídos del extranjero, dato que por cierto no ha sido mencionado hasta ahora y ha creado cierta confusión, en el sentido de pensar que desde el primer volumen se incluyeron litografías. Todo ello quizá por que se van a las reediciones de este primer volumen impresa es 1840.

Es hasta el segundo tomo, publicado seguramente en el segundo semestre de 1837, donde aparecen las primeras litografías con composiciones originales, hechas en México y en que el nivel del dibujo exigió una mayor capacidad para el litógrafo, pues se incluyeron los primeros retratos con esta técnica, dibujos arquitectónicos y paisajes. Esto se debe a que ya para este segundo tomo la presencia de Ignacio Cumplido vuelve más ambiciosa la publicación, con la intención no sólo de copiar artículos extranjeros sino, incluir aquellos con temas nacionales. El mismo Cumplido explica en la introducción que:

no sólo se nos han asociado otros colaboradores, cuyos apreciables trabajos harán más variado y ameno este periódico, sino que el **nacionalizarlo** será el principal objeto de nuestras comunes tareas, [y para no dejar duda agrega] es tan pródiga la naturaleza de nuestro suelo en bellas y encantadoras producciones; es tan fecunda en fenómenos sorprendentes, y tan abundante en paisajes brillantes, que presenta un

⁷ Guillermo Prieto Memorias de mis tiempos, México, Editorial Porrúa, 1985, (Colección separa cuántos... Núm. 481) pág. 311

⁸ El Mosaico mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas, México, Impreso por Ignacio Cumplido, 1837. Reedición de 1840, Tomo I, pág. 4

⁹ Ibidem.

campo vastísimo a las descripciones pintorescas y al canto siempre dulce y armonioso del poeta mexicano⁹

Con estos ideales por lo tanto no será raro que Ignacio Cumplido pida a los litógrafos en el segundo volumen paisajes como la “ Cascada de Rincón Grande cerca de Orizaba”, “Las cataratas del río Juanacatlán en el Departamento de Jalisco”; dibujos como “Las fortificaciones de Huatusco en Veracruz, “Las fortificaciones de Mitlán” o los retratos de “El Fénix Americano Sor Juana Inés de la Cruz” (Figuras 7 y 8) y el “V.P.F. Pedro de Gante” (Figuras 11 y 12), que completan los artículos sobre estos temas en el texto.

A partir de entonces el ideal de nacionalizar las revistas, como el mismo Ignacio Cumplido lo señala, será decisivo para la litografía, pues con la intención de incluir artículos con temas nacionales en este vastísimo campo que ofrecía nuestro país, la demanda de obras originales sobre temas mexicanos será abundante. Este pequeño detalle es importante pues a diferencia de otros editores, de los que adelante se hablará, Ignacio Cumplido no llena sus revistas ilustradas sólo de copias litográficas venidas del extranjero sino que solicita a los litógrafos, y a las casas litográficas, imágenes que se adapten a su texto y con ello empuja a los dibujantes a crear sus propias composiciones en el paisaje, la arquitectura o el retrato. Desde luego que en muchas ocasiones se echó mano de modelos que ya se tenían, especialmente en los retratos, como fue el caso del de Sor Juana, seguramente copiado del que realizó Miguel Cabrera (Figuras 7 y 8), pero en muchos otros se tuvo que crear la imagen especialmente para el artículo de la revista.

Aunque, como ya dijimos, los incipientes litógrafos nacionales no estaban preparados para afrontar este reto, la escasa preparación de los pocos que existían se hará patente en estos primeros intentos. De hecho Cumplido no recurrió directamente a litógrafos mexicanos, sino que para la ilustración de este segundo volumen de El Mosaico Mexicano pidió las imágenes a la casa litográfica de Rocha y Fournier, ubicada en la calle de Monterilla número 6. No sabemos si Rocha y Fournier, dada su calidad de dueños de la imprenta litográfica, fueron los mismos que realizaron los dibujos, aunque me inclino a pensar que contrataron a un dibujante como regularmente sucedía y veremos en el capítulo de los dibujantes litógrafos. Un hecho, sin embargo, es cierto: los resultados fueron lamentables; estas primeras litografías revelan una baja calidad en la

⁹ Ibidem, 1837, Tomo II, pag. 3

impresión, el dibujo es demasiado borroso y pésimamente impreso notorio sobre todo en el nombre de los personajes. Además en los paisajes es claro que el dibujante no tiene una preparación suficiente para realizar la composición y manejar la perspectiva, como fue el caso del dibujo de las “Cascadas del Río Juanacatlán” (Figuras 9). Este paisaje es, al parecer, el primero realizado por la litografía mexicana, sin ser copia de otro modelo y pese a sus defectos representa un esfuerzo por realizar las primeras composiciones paisajísticas en litografía, de ahí su importancia, si la comparamos con los trabajos hechos en el segundo periodo de auge de la litografía a partir de 1848. El dibujo representa la cascada del río Juanacatlán en el entonces Departamento de Jalisco, en donde dos bloques de piedra enmarcan la caída del agua que cae con enorme fuerza, teniendo además las figuras de dos hombres, apenas esbozados, en un primer plano que tratan de dar una idea de la escala. Pero ni el dibujo de los objetos, ni el de las personas están bien hechos, sobre todo el agua que cae en el precipicio tiene la claridad suficiente.

No obstante, fue tan claro el fracaso en este momento conseguido por los litógrafos que el editor Ignacio Cumplido reeditó este segundo volumen en 1840 y en él se incluyen casi las mismas imágenes aunque con una nueva casa litográfica, en este caso la de Massé y Decaen, ubicada en el callejón de Santa Clara número 8. El cambio no pudo ser más evidente sobre todo en la calidad de la impresión aunque no se superaron totalmente las limitaciones estéticas del dibujo en las “Cascadas de Juanacatlán” (Figura 10), “Modas”, “Sor Juana” (Figura 8) y “Fray Pedro de Gante”(Figura 12)¹⁰. Especialmente en el paisaje, como hemos dicho, se percibe a un artista bisoño el cual no maneja la perspectiva y la composición, en cambio en los retratos como son copiados hay una mejor factura que notamos en la calidad de la impresión, aspecto que abordaremos en el capítulo VI, que trata sobre la reflexión sobre el desarrollo de la litografía a nivel estético.

El mismo Cumplido reconoce que estos primeros intentos por ilustrar las revistas no fue afortunado y aunque emplea el término de grabado se refiere también a las litografías señalando que “se habrá ya conocido que este ramo no está todavía muy adelantado entre nosotros y que hubiera sido mejor omitir algunos de ellos como lo

¹⁰ El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas. México. lo imprime y publica Ignacio Cumplido. 1837. Tomo II. Reedición de 1840. El hecho de que existan el original y la reedición de los Tomos I y II del Mosaico Mexicano, ha sido motivo de confusión para los

hemos ya verificado en los números once y doce”¹¹. No obstante reconoce que la litografía “es la más a propósito para representar los campos, los ríos, las montañas, las florestas y toda suerte de paisajes no siendo menos susceptible de aplicarse a los retratos y a otras esposiciones (sic)”¹².

Desafortunadamente el apoyo que Cumplido da a la litografía a través de su revista ilustrada se acaba muy pronto. La primera época de El Mosaico Mexicano, termina en este segundo volumen de septiembre de 1837. En su despedida Cumplido aclara que: “nada hay más perecedero entre nosotros que un periódico científico, literario y de artes: los planes mejor combinados para hacerlo en alguna manera subsistente quedan reducidos a la nulidad, casi al tiempo mismo de emprender la carrera y si se dan en ella algunos pasos es a costa de inmensos sacrificios pecuniarios y tampoco pueden ser duraderos¹³”.

Como él señala, no bastaban la abundancia de materias, el desinterés de los redactores y la favorable acogida de un público ilustrado para perpetuar una revista útil y agradable, si no tienen protección; lo que Cumplido pedía era el apoyo del gobierno para evitar el costoso gravamen de impuestos para hacerlos circular en el interior de la república. Otro aspecto que lo hace desistir en la publicación es el alto precio que se tiene que pagar por las litografías, a pesar de que, como él dice, “creyeron que la constante ocupación que darían a los litógrafos serviría para dar mayor perfección a su arte haciéndola al mismo tiempo menos costosa”, pero:

...ninguna de estas esperanzas se ha realizado. En vano los colaboradores de El Mosaico Mexicano se han decidido a nacionalizarlo con todo el empeño de que son susceptibles su genio y patriotismo a fin de ponerlo al rango a que se han llegado a Europa los papeles de este género: sus esfuerzos se han estrellado contra tan poderosos obstáculos y es necesario esperar a que mejoren las circunstancias por lo que hoy se suspende en El Mosaico¹⁴

Bajo estas condiciones se desarrollará la litografía mexicana, siguiendo en parte el destino de las revistas ilustradas y la labor de los editores que con sus publicaciones

investigadores e incluso para los mismos encargados de la Hemeroteca Nacional que no hacen ninguna distinción entre las dos ediciones.

¹¹ El Mosaico Mexicano. Tomo II reedición de 1840 pág. 3

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

¹⁴ Ibidem

fomentan este arte. El nacionalismo, con el subsecuente interés de crear una literatura nacional, divulgar todos los aspectos de nuestra cultura como el paisaje, la arqueología, los sitios de interés, la flora, la fauna y todo lo que merece la atención de los mexicanos ávidos por conocer su patria, son los mejores aliados para este desarrollo. La litografía mexicana así estará ligada indisolublemente a tales aspiraciones y cabría señalar que todavía en estos años, no detectamos diferentes proyectos, ya sea uno conservador u otro liberal. No obstante, los problemas políticos, el desastre económico con el consecuente desinterés de las clases acomodadas para apoyar proyectos culturales, el enorme analfabetismo de la mayoría de la población, los impuestos altos para la circulación de los periódicos en el interior de la república, aunado a las crisis de papel y otras circunstancias serán los obstáculos que enfrentarán los editores para fomentar la litografía en estos años.

En la introducción y despedida de su revista Ignacio Cumplido estaba resumiendo, sin saberlo, a los aliados y enemigos de la litografía en nuestro país, por cierto los problemas no evitarán que continúe con su labor pues ya anticipa que El Mosaico Mexicano tendrá una segunda época. Además es muy probable que la suspensión responda a intereses más prácticos ya que en 1838 Cumplido fue a Filadelfia y Nueva York para adquirir una imprenta moderna. Es el primer viaje esta índole que realiza con la intención de mejorar su taller, pero al regreso no pudo llegar a Veracruz porque el puerto estaba bloqueado por la famosa "Guerra de los Pasteles", el barco en que viajaba marchó a Nueva Orleans, perdiéndose con ello gran parte de lo que había adquirido y Cumplido tuvo que volver a pie desde Tampico, según uno de sus biógrafos¹⁵.

El impacto, sin embargo, que dejará El Mosaico Mexicano no tardará en notarse pues aunque Cumplido no publica nada en el año de 1838, otros editores continuaron en el camino que se había abierto. En esta tesis, desde luego, tocamos a los editores en orden de importancia en su promoción de publicaciones con litografías, como el escritor Ignacio Rodríguez Galván, que no puede compararse su labor editorial con su tío Mariano Galván, del que hablaremos más adelante, pero quien con el mismo espíritu nacionalista y emprendedor publica El Recreo de las Familias, segunda publicación literaria, esta vez con mayor énfasis en el teatro mexicano incluye litografías,

¹⁵ Jaime Avilés *op. cit.* pág. 38

especialmente retratos, como los de Pedro Calderón de la Barca, Victor Hugo, Lord Byron, Manuel Bretón de los Herreros (Figura 13) y otros personajes relacionados con el arte dramático. Las litografías fueron hechas de nueva cuenta por Rocha y Fournier en su taller ubicado en la calle de Monterilla número 6. No ofrecen mayores aportaciones pues son retratos de figuras famosas sacadas de publicaciones ilustradas europeas. Sin embargo, reflejan ese interés cada vez más patente por nacionalizar a las revistas editadas en el país, aunque el fantasma de la carestía estará nuevamente presente “con vergüenza decimos, nuestros compatriotas no nos han ayudado en esta empresa, y un periódico (el único que en nuestra época se publicaba en nuestra nación) no encontró en toda ella el número necesario de suscriptores (sic) para poderse costear únicamente”¹⁶.

A los mismos problemas se enfrentará en 1839, el editor Miguel González al publicar El Diario de los Niños, en donde igualmente se queja de que su tarea “no ha sido fácil, pues sobre los gastos (obligados de la revista) el litógrafo, el impresor, el papelerero, el encuadernador, ni son la misma persona ni se avienen siempre con las demandas de un pobre periodista”, y aunque asegura que no le arredran estos obstáculos y continuará con la publicación, lo cierto es que en el tercer volumen la dirección pasará a Vicente García Torres, el único y real competidor de Cumplido en estas lides editoriales. El Diario de los Niños, no obstante, a diferencia de El Recreo de las Familias, publica litografías de mayores vuelos, hechas tanto por la litografía de Hipólito Salazar en la calle de Cordobanes número 10, y nuevamente la de Rocha y Fournier que se había cambiado al Portal de las Flores número 5. Por primera vez encontramos copias de vistas hechas por extranjeros como Elizabeth Ward y Carlos Nebel (Figuras 14 y 15), de las que abundaremos en el capítulo IV sobre los artistas viajeros. Lo importante es destacar que en este año de 1839, a las dos casas litográficas más importantes del momento: La de Rocha y Fournier y la de Decaen, se sumó la de Hipólito Salazar, demostrando que la labor de litógrafo empezaba a tener cada vez mayor demanda y podía permitir el aumento en el número de talleres, datos de los que también abundaremos en el capítulo III donde tocamos las casas litográficas.

En cambio, la batuta en la labor editorial de revistas ilustradas la sigue llevando Ignacio Cumplido, quien regresa por sus fueros en 1840, con la publicación del tercer

¹⁶ El Recreo de las Familias. México, librería de Galvan. 1838. Edición facsimilar y estudio preliminar de María del Carmen Ruiz Castañeda. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/UNAM. 1995. pág. 475.

volumen de El Mosaico Mexicano en su segunda época y en el cual prometió mejoras en la tipografía e hizo notar “un aumento de estampas litográficas y de grabados ... siendo conveniente añadir que no es menos apreciable la ventaja que hoy ofrece en su ejecución la litografía mexicana, de que el público ha podido ver pruebas inequívocas en los periódicos pintorescos que han aparecido en estos días¹⁷”.

Reflejo de estos avances es la inclusión de litografías de varias casas como: la de la calle de San Francisco número 15 (de José Antonio Decaen), la de la calle la. Del Portal de las Flores número 5 (de Rocha y Fournier) y en el volumen cuatro las del callejón de Santa Clara número 8 (de Masse y Decaen) y la litografía junto al Correo (de Julio Michaud y Thomas), ampliando así las posibilidades para que más litógrafos participen en estos trabajos. El cuarto volumen de El Mosaico salió a la luz también en 1840, los tomos quinto y sexto en 1841 y el tomo séptimo y último en 1842.

Pero el año de 1840, será fatal para Ignacio Curaplido, al ser encarcelado en octubre por el gobierno de Anastacio Bustamante por publicar el famoso escrito de José María Gutiérrez de Estrada Carta dirigida al Exmo. Sr. Presidente de la República sobre la necesidad de buscar en una convención el posible remedio de los males que aquejan a la República, que en resumen proponía el establecimiento de una monarquía en México, con algún príncipe europeo y que hacía responsable a Ignacio Cumplido por un decreto que a iniciativa del mismo presidente Bustamante especificaba que: “No podrá publicarse ningún periódico en que se trate materia política cualquiera que sea su denominación, sin que éste suscrita por un editor responsable”¹⁸. Poco, no obstante, permanece en la cárcel de la Acordada, y la estancia más bien le sirvió para escribir artículos pidiendo reformas al sistema penitenciario mexicano, con lo cual consigue se le nombre superintendente de cárceles, y es en las mismas revistas ilustradas que publica, donde se refleja este paso por el presidio ya que en tomo quinto de El Mosaico redactó un artículo sobre la cárcel de la Acordada, incluyendo una litografía de la misma (Figura 16). No conforme con eso también incluyó, en ese mismo tomo, otro texto sobre el moderno sistema penitenciario de los Estados Unidos, ejemplificado en la penitenciaría de Filadelfia y sus avanzados sistemas de distribución de los presos, que sugiere se deberían de implementar en México, lo cual también le vale que lo ejemplifique con

¹⁷ El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas, op. cit. 1840.

¹⁸ Citado por Irma Lombardo op. cit. pág. 49. En su tesis se encuentran mayores datos sobre este asunto.

litografías (Figura 17 y 18). Estas tres imágenes son relevantes porque reflejan un grado de avance de los litógrafos al ilustrar un texto que fue elaborado por circunstancias especiales del editor casi a la manera de un reportaje. La precisión en el dibujo es digna de tomarse en cuenta pues las imágenes dan idea exacta del edificio, con planos y detalles del interior de la prisión y de la fachada con los cambios que proponía Cumplido.

No sabemos cuáles fueron los modelos para la imagen de la penitenciaría en Filadelfia, seguramente sacadas de otra revista extranjera conseguida por Cumplido, o ¿por qué no? descrita a los dibujantes por el mismo Ignacio Cumplido, recordemos que ya había estado en Filadelfia. Pero al menos la imagen de la Acordada, es seguro, se tomó directamente del original, obligando a los litógrafos a ejercitarse en el dibujo arquitectónico, que por esos años sólo practicaba Pedro Gualdi en nuestro país. Desde luego no se descarta que fuera el mismo Gualdi quien realizara este dibujo, en donde se da énfasis a la perspectiva al presentarla desde un ángulo de la calle, cuando pudo presentarla de frente, además de que de él son las vistas que ilustran el artículo sobre el Palacio de Minería en ese mismo tomo quinto (Figuras 19, 20 y 21), por lo demás muy parecidas a las que había realizado para su obra Monumentos de México.

Un hecho es evidente: en esta nueva época de El Mosaico Mexicano se perciben las mejoras que Cumplido introduce en la revista y que serán una constante en todas sus publicaciones venideras. No sólo hay más abundancia de imágenes, sino que se recitan en 1840 los tomos primero y segundo, con mejores litografías y muchas de ellas originales, como hemos dicho. Lo que es cierto es que aparecen en esta nueva época, y desde el tomo tercero, las primeras litografías a color, iluminadas todavía con el viejo sistema de la acuarela, es decir, pintadas una por una a mano con pintura de agua sobre el dibujo ya hecho (Figura 22). En el tomo séptimo de 1842 aclara que:

este procedimiento es debido a los señores Massé y Decaen, litógrafos franceses, cuya habilidad es tan conocida. La iluminación de esta clase de estampas constituye hoy un nuevo ramo industrial en el que se emplean algunas mexicanas. Las ventajas de este método son inapreciables, pues por su medio pueden representarse más al natural no sólo las flores y los vestidos, sino también los paisajes más variados¹⁹.

De esta manera Cumplido se adelanta a cualquiera de los editores del momento, en las mejoras a la litografía y en estar a la vanguardia de cualquiera de sus adelantos técnicos.

Sin embargo, quizá lo más importante en estos cinco números nuevos de El Mosaico y en la reedición de los dos primeros, es el aumento de litografías originales sobre temas nacionales. Encontramos junto a abundantes copias sacadas de publicaciones extranjeras (Figuras 23, 24 y 25), retratos de personajes relevantes para los mexicanos, ya sea contemporáneos como el arzobispo Manuel Posada y Garduño (Figura 26), de la historia como don Juan de Palafox y Mendoza (Figura 27) y Fray Pedro de Gante (Figura 12) o de profundo significado religioso como la Virgen de Guadalupe (Figura 28). También encontramos réplicas seguramente copiadas del Museo Nacional o de colecciones particulares de antigüedades mexicanas, en este caso esculturas de ídolos aztecas como la diosa Centéotl (Figura 29) y de plantas localizadas en nuestro país que pretenden fomentar la botánica como las del árbol de la cera o la nuez moscada (Figura 30 y 31).

Pero las imágenes, a mi juicio, más importantes, por su grado de dificultad son las de paisaje. A diferencia de los otros géneros en que se puede prescindir de la composición o la perspectiva como en el retrato y la copia de antigüedades, e incluso el dibujo arquitectónico, que en estos primeros intentos no se hacía con mucha perfección, el paisaje exige mayores cualidades al dibujante, sobre todo si no tiene una preparación académica como sucedía en estos casos. Es seguro que los dibujantes litógrafos tuvieron a veces que ir al sitio mismo, del cual se requería el paisaje o aún, con mayores dificultades, elaborarlo a partir de una descripción oral y en la mayoría de los casos, pienso de pintores y dibujantes aficionados que proporcionaban sus trabajos para que el litógrafo lo trabajara en la piedra. En cualquiera de los casos el grado de dificultad representó un reto que los litógrafos mexicanos empiezan a superar. Es notorio por ejemplo, que litografías como la del Monte Blanco (Figura 32), Puente Icomonzo (Figura 33) o la del Puente Nacional en el Departamento de Veracruz (Figura 34) todavía presenten graves defectos en la composición, el dibujo, la perspectiva e incluso el manejo de las figuras, y que estos defectos empiecen a superarse en litografías como las del Colegio de Guadalupe en Zacatecas (Figura 35), el Árbol de Santa María del Tule en Oaxaca (Figura 36) o la vista de La Fábrica de Cocolapan en Veracruz (Figura 37). A simple vista las diferencias no son tan notables, pero si nos detenemos en los detalles notaremos los cambios que demuestran cierto avance en el buen manejo del dibujo. En

¹⁹ El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas op. cit. 1842. Tomo VII. pág. 5

especial la vista de la fábrica de Cocolapan considero es uno de los primeros logros para la litografía mexicana, por su notable apego a la minuciosa descripción arquitectónica y el buen manejo de la perspectiva aunque se prefirió presentarla de una manera muy frontal, ocasionando un dibujo muy plano. En esta vista se encuentra el interés por incluir un edificio que demostraba los adelantos industriales del país.

Desafortunadamente, son pocas las litografías firmadas, dado que no se tiene conciencia de los derechos de autor para los dibujantes litógrafos y sí en cambio para la casa litográfica o el editor, es posible también que el origen artesanal de los dibujantes les impida reclamar esos derechos. No obstante encontramos algunas firmas como las de Plácido Blanco y Pedro Gualdi. Sin embargo, los siempre eternos enemigos que ya hemos señalado, no tardarán en aparecer. En el último tomo de El Mosaico de 1842 Cumplido explicó que:

...se habrá notado al fin del tomo precedente, la escasez de estampas litográficas; pero esto ha provenido de los embarazos en que nos ha puesto el descrédito de la moneda de cobre, con que hasta ahora se han pagado casi en su totalidad las suscripciones al Mosaico; pues debiendo ejecutarse las litografías y otros trabajos por los respectivos artistas, estos se niegan a verificarlo si no se les paga en plata, y no recibíendola de nuestros suscriptores, nos ha sido forzoso contentarnos con acompañar grabados (a nuestra publicación), aunque de bastante mérito, mientras cambian las circunstancias o se nos favorece pagándonos en moneda de plata los dos reales asignados a cada cuaderno...²⁰

Pese a estas dificultades, la labor editorial de Ignacio Cumplido entre 1840 y 1842, es difícil que sea superada por otro empresario. Con ese afán nacionalista que busca en el contenido de sus publicaciones, las revistas ilustradas tienen a su mejor aliado, y con ello también los litógrafos se benefician. Para llevar a efecto estos proyectos de literatura nacional Ignacio Cumplido reúne en torno suyo a los más destacados escritores de la época, entre los que se cuentan Manuel Carpio, José Bernardo Couto, José María y Juan N. Lacunza, José Joaquín Pesado, Isidro Gondra, El Conde de la Cortina, Francisco Zarco, Luis de la Rosa, José María Iglesias, Manuel Otero, Manuel Tossiat Ferrer y

²⁰ El Mosaico Mexicano, colección de amenidades curiosas e instructivas: México, lo imprime Ignacio Cumplido, 1842, tomo VII pág. 4. Ver también la tesis de Javier Torres Medina De moneda y motines: los problemas del cobre durante la República Central de México 1835-1842, tesis para optar por el título de Maestro en Historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1994, págs. 38-54

desde luego Guillermo Prieto y Manuel Payno que serán los pilares en los cuadros de costumbres y de temas nacionales en nuestra literatura. La importancia de este grupo radica en que se agruparon en torno a la Academia de Letrán fundada en 1836 por José María Lacunza y a partir de ahí crearon un proyecto común en la literatura, decididos a nacionalizarla o, como ha señalado Fernando Tola, a mexicanizarla, emancipándola de cualquier otra, como sería la española y con ello dándole un carácter peculiar. En suma un proyecto literario consciente, concreto, congruente y nacional²¹, proyecto a nuestro juicio todavía no dividido entre el partido conservador y el liberal, necesario sobre todo en esos momentos en que la incertidumbre sobre el futuro del país agrupaba a todos los escritores en un mismo centro. Ignacio Cumplido se apoyó en este grupo pues como el mismo Prieto señala:

Cumplido veía a gran distancia el que le convenía, bien para la redacción, bien para que tratase algún asunto especial. Se hacía el encontradizo, le hacía regalos delicados y lo conquistaba... como cazador astuto y como horticultor hábil (sic) rastreaba, inquiría, adivinaba los hombres que le convenía atraer a su negocio, los enamoraba y valuaba, y creaba un verdadero tesoro de inteligencias para su periódico²².

Para fines de julio de 1841, Cumplido deja de publicar El Diario del Gobierno quizá por problemas con las autoridades, pero esta separación le permite, como él mismo lo señala, un "mayor desahogo para servir al público en el desempeño de todas las obras de su ramo"²³. Es quizá por eso que el 8 de octubre de 1841, inicia la publicación de su famoso periódico El Siglo Diez y Nueve verdadera piedra angular de todo el periodismo mexicano en el siglo pasado, y el cual se continuó, aunque con ciertas interrupciones, hasta 1896. Para 1841 Cumplido es indiscutiblemente el más importante editor en México, pero esto no le impide que suspenda la publicación de El Mosaico Mexicano en 1842 aclarando que "con este número (séptimo), concluyen los siete tomos que forman la colección de El Mosaico Mexicano, la que debemos terminar ya que haciéndose más

²¹ Fernando Tola, estudio preliminar a El Año Nuevo de 1837, edición facsimilar, México, UNAM, 1996, págs. L- LXX.

²² Guillermo Prieto Memorias de mis tiempos, op. cit. pag. 200.

²³ El Cosmopolita México, miércoles 18 de julio de 1841 y sábado 14 de agosto de 1841, pag. 4.

voluminosa, su precio se le haría inasequible para las personas de medianos recursos”²⁴. Es probable que sus ocupaciones como diputado al Congreso de la Unión por el departamento de México en 1842, le hayan restado tiempo para supervisar otra publicación inmediatamente.

Al lado de estos logros, los demás editores que se atreven a publicar revistas ilustradas, aparecen muy opacados al lado de Cumplido. Miguel González publica en 1840 los tomos primero y segundo de El Almacén Universal, con artículos casi en su totalidad sacado de publicaciones extranjeras, lo mismo que las litografías, aunque señale en su prospecto del esmero con que el litógrafo, encargado de las estampas las desempeñará²⁵, para ello recurre a la litografía de estampas junto al Correo, dando también trabajo a los litógrafos. Pero sus demandas no son tan elevadas como las de Cumplido y se conforma con copiar las imágenes de revistas extranjeras. Es decir aunque el litógrafo realice litografías de enorme calidad técnica, sólo se ejercita en la copia o elaboración de portadas (Figuras 38 y 39). Lo mismo sucede en la continuación de dicha revista que será El Repertorio de Literatura²⁶ de 1841, aunque ambas contengan litografías de Pedro Gualdi (Figuras 40 y 41) lo que prevalece es la copia (Figuras 42, 43 y 44). Nuevamente la desaparición de estas publicaciones obedece a razones económicas, pues como su autor lo menciona “concluye El Almacén en atención a la

²⁴ El Mosaico Mexicano, op. cit. tomo VII pág 249. Es curioso que Madame Calderón de la Barca al hablar en su famoso libro La vida en México, sobre los periódicos mexicanos en 1840, destaque al Mosaico Mexicano y coincida con lo expuesto en la despedida de esta publicación. Ella dice que “ la única publicación mensual en México es El Mosaico Mexicano, cuyo editor ha hecho una fortuna con sus propios medios y actividad. Contiene usualmente más traducciones que artículos originales, pero, de vez en cuando, publica artículos científicos, escritos, según dicen, por don J. M. Bustamante, que son de mucho mérito, y ocasionalmente algún brillante escrito salido de la pluma del conde de la Cortina. El general Obregón, que es de origen español, es otro de los colaboradores. Algunas veces, aunque por excepción, publica documentos inéditos relacionado con las antigüedades mexicanas, la historia y la biografías mexicanas, de gran importancia, y a las veces contiene alguna pequeña joya poética, que no sé si será original o no, pero es siempre extremadamente bella. De todas maneras este periódico es uno de los medidos más útiles para propagar la instrucción al menos entre las mejores clases, pero tengo entendido que el editor, Don Ignacio Cumplido, una persona muy fina e inteligente, se queja que no saca los gastos”. Madame Calderón de la Barca La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país. Traducción y prólogo de Felipe Teixidor. México, editorial Porrúa, 1987. (Colección Sean Cuantos... núm. 74) pág. 161.

²⁵ El Almacén Universal, artículos de historia, geografía, viajes, literatura y variedades. México, imprenta de Miguel González, tercera Calle Real número 3, 1840 pág. 2

²⁶ Repertorio de literatura y conocimientos útiles, México, Imprenta de Manuel González, 1841. Tomo I y II

escasez de suscritores (sic) cuyo número no alcanza para costear los gastos, a pesar de la economía con que se hace”²⁷

En cambio, en estos años el competidor fuerte de Cumplido, Vicente García Torres, empieza a figurar con la publicación de El Apuntador (1841), El Semanario de las Señoritas Mexicanas (1841) y El Semanario de la Industria Mexicana (1841), y en 1842 El Panorama de las Señoritas de los que se tratará más adelante en el subcapítulo II. 6 que trata de otros editores. Aunque algunas de estas publicaciones sólo incluyan grabados, las que tienen litografías proporcionaron trabajos para los litógrafos. La arena, no obstante en donde se dirime esa fuerte competencia que empezaba a surgir entre los editores y las casas litográficas, y abría nuevas posibilidades a la litografía será la aparición de las novelas ilustradas con litografías, nuevo protagonista en este escenario. A semejanza de las que se publicaban en Europa, los editores empiezan a recurrir a la litografía por sus cualidades superiores al grabado.

La primera de estas novelas ilustradas fue la de El Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra. Anunciada con un gran despliegue publicitario en los periódicos El Siglo Diez y Nueve y El Cosmopolita, desde fines de 1841, en donde se habló de la enorme acogida que tuvo esta obra señalando incluso que el tiraje inicial de dos mil ejemplares se tuvo que aumentar a tres mil “para satisfacer a los muchos pedidos de los departamentos en el interior de la república”²⁸.

Concluyendo además con lo siguiente:

Con gran placer hemos visto el primer cuaderno de la edición del Quijote que ha comenzado a darse a la luz hoy en esta capital. Decimos con gran placer, porque siempre debe causarlo a todo mexicano ver en su país lo adelantos de las artes, y en esta obra la parte tipográfica y litográfica están perfectamente desempeñadas, de manera que no pueden temerse los resultados de la comparación que se haga con otras obras publicadas en los países en que más adelantados se hallan aquellos ramos. Debemos asimismo elogiar al joven artista Don Joaquin Heredia, que ha hecho sobre las piedras los dibujos y nos congratulamos al ver los progresos que cada día se hacen en este precioso arte. Recomendamos a nuestros compatriotas se hagan de esta bella edición, cuyos propietarios, los señores Massé y Decaen, la han puesto a un precio bastante moderado, cual es de dos reales cada cuaderno de 16

²⁷ El Almacén Universal op. cit. pág. 310

²⁸ El Siglo Diez y Nueve, México, jueves 14 de febrero de 1842, pág. 4. Ver también El Cosmopolita, México, sábado 11 de diciembre de 1841.

páginas, con dos y tres estampas en papel de marca, y tres, si esos se quieren en papel de China²⁹

La obra, a diferencia de todo lo que se había hecho antes, surgido regularmente de las ideas de los editores, partió en esta ocasión de la iniciativa de los dueños de la casa litográfica de Massé y Decaen, los cuales editan la novela a principios de 1842. Desde luego que contaron con el apoyo de Ignacio Cumplido, quien aparece como editor y responsable de la parte tipográfica, y constituyó una enorme novedad para los mexicanos, ya que se vendió por entregas al precio de dos reales, como está señalado³⁰. Con estas facilidades el público podía ir coleccionando la obra a un precio verdaderamente módico y con ello adquirir una de las mejores muestras de la literatura hispana.

En el Don Quijote de la Mancha colaboró, como hemos visto, el famoso litógrafo Joaquín Heredia, quien directamente realizó los dibujos en la piedra y aunque las ciento veinte litografías que se incluyeron son de una enorme calidad en el aspecto técnico (Figura 45), nada nuevo en el aspecto compositivo y de originalidad estaba aportando para la litografía mexicana, pues son copias de una edición española. No obstante, se empezaba a dar abundante trabajo a los litógrafos y con ello a ensanchar el camino para nuevas y constantes producciones, aunque en muchos casos, como en éste, se siguiera con la copia.

Bastó el rotundo éxito de El Quijote para que los editores y los dueños de las casas litográficas se lanzaran a nuevos proyectos de novelas ilustradas. En el año de 1842 Vicente García Torres edita la cuarta edición de El Periquillo Sarmiento de José Joaquín Fernández de Lizardi, que por contener obras originales y ser el editor García Torres dedicaremos un apartado especial en este mismo capítulo. Luego, apenas se empieza a terminar El Quijote, cuando Massé y Decaen anuncian ya “que la obra El Gil Blas de Santillana, se publicará en 36 entregas con tres hermosas litografías cada una formando un solo tomo de más de quinientas páginas de texto y más de cien dibujos, a dos reales plata cada cuaderno”³¹. En esta obra, publicada ya completa en 1843, fue Hesiquio Iriarte quien realizó la mayoría de los dibujos litográficos, nuevamente con una

²⁹ El Siglo Diez y Nueve, 12 de enero de 1842, pág. 3.

³¹ Ibidem.

calidad excepcional, ya que incluso varias de ellas vienen iluminadas por el viejo sistema de acuarelarlas a mano pero que, vistas desde una perspectiva distinta, demuestran otras carencias pues no obligaban a los litógrafos a crear obras originales al ser copias de las imágenes de las ediciones españolas o francesas. Las novelas se vendían por lo regular en la imprenta litográfica de los editores en el callejón de Santa Clara número 8; en la "Librería Mexicana" esquina del Portal de Mercaderes y Agustinos; en la Alacena de libros de los Sres. Don Antonio y Don Cristobal de la Torre; en el Almacén de Estampas de los señores Thomas Hermanos frente a la Profesa; en el Almacén de Estampas de la Barata en la segunda calle de San Francisco e incluso en varios de los Departamentos del interior como Aguascalientes, Guadalajara, San Juan de los Lagos, Jalapa, Toluca, Querétaro etc.³²

Por eso, ante el sonado éxito de estas obras Agustín Massé, ya sin la ayuda de José Decaen ni de Ignacio Cumplido, continúa editando obras ilustradas como las Adiciones al Quijote o la Historia de Sancho Panza de 1843, La Historia de Napoleón de Mr. Norvins también de 1843, con una reimpresión en 1844 y Compendio de Historia Sagrada del abate Pascal y traducción de Manuel Moreno Jove de 1843³³.

Lo cierto es que casi siempre será Ignacio Cumplido quien impulse decididamente a la litografía, ideando obras nuevas, fomentando la producción de estampas, álbumes panfletos o haciendo mejoras a su taller y con ello obligando a los dibujantes litógrafos a crear obras originales y no copias, derivado de sus intereses nacionalistas y de sus constantes proyectos nuevos. Para el 13 de mayo de 1843 un artículo de El Siglo Diez y Nueve anuncia un "Adelante de la tipografía mexicana":

Se ha comenzado a imprimir este periódico en una prensa de cilindros de las más perfectas que se usan actualmente en Europa y que esta es la primera que se ha introducido a la República por Don Ignacio Cumplido propietario del establecimiento donde se publica este periódico. La perfección con que se imprime la máquina se puede ver en este número, comparándolo con los anteriores, debiendo

³¹ Ibidem.

³² El Siglo Diez y Nueve México, 6, 14 y 20 de octubre de 1843. Pág. 4 En estos anuncios aparece Agustín Massé como Impresor litógrafo y Editor, sin incluir a nadie más, con su taller situado en el callejón de Santa Clara número 8, esto se debe a que ya estaba separado de Decaen, ver capítulo siguiente.

³³ Ibidem.

advertirse que la letra de sus páginas es muy usada; y respecto de la violencia en el tiro con un movimiento regular se pueden imprimir mil ejemplares por hora³⁴.

Y agrega:

con este adelanto no sólo saldrá beneficiado el público por la perfección y prontitud con que se desempeñan sus obras, sino por la baratura de las ediciones, que será un estímulo para que muchos de nuestros autores mexicanos den a luz sus trabajos. Si aún se generaliza más el gusto por el mayor tamaño de los diarios, y las circunstancias políticas dan a la imprenta la libertad que todos apetecemos, no tendremos inconveniente en aumentar las dimensiones de nuestro pliego sin alterar el precio de suscripción que en el día tiene³⁵.

De hecho, ahora a distancia podemos apreciar que El Siglo Diez y Nueve representó un avance en el periodismo mexicano, desde su aparición en octubre de 1841, no sólo por un formato mucho más moderno y en pliegos más grandes, sino por la ampliación en el tema de materias que tocaba, tanto políticas, culturales y científicas. También por la colaboración de importantes figuras del momento en esa época y el abrir sus páginas a la opinión de cualquiera que quisiera escribir para la publicación. Además el aumento en el número de anunciantes es notorio, a diferencia de los periódicos de las décadas anteriores como El Sol o El Águila Mexicana que apenas incluyen anuncios. Con estas mejoras en su establecimiento Ignacio Cumplido no duda en vender sus antiguas máquinas, que anunció de la siguiente manera:

A LOS IMPRESORES.

Se halla de venta en la imprenta de Cumplido, calle de los Rebeldes número 2, una colección de prensas de fierro de varios tamaños, en el mejor estado de uso, con máquinas voluntarias de dar tinta o sin ellas, provista de todos los útiles necesarios. Asimismo se vende letra nueva o usada de varios caracteres; placas de latón, tinta inglesa fina y corriente, y otros artículos; todo a precio muy equitativo. Los interesados acudir al domicilio señalado³⁶.

Es 1843, el año en que Ignacio Cumplido amplía su negocio e inicia varias construcciones adjuntas, con el interés de tener nuevas dependencias en el taller de imprenta, litografía, sala de entintado, sección para la venta de su periódico etc. Además

³⁴ El Siglo Diez y Nueve, sábado 13 de mayo de 1843, pág. 4

³⁵ Ibidem

³⁶ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 13 de mayo de 1843 y miércoles 28 de junio de 1843, pág. 4

de acondicionar y aumentar el número de habitaciones para todos los empleados que tiene y de los cuales se hablará más adelante. Es también entonces cuando construyó una nueva fachada para su establecimiento³⁷. Es por eso que a finales de este año, su taller es indiscutiblemente el más importante de la ciudad de México, en el ramo de la imprenta y la litografía. De aquí a que se lance a nuevos proyectos editoriales de enorme impacto para la litografía.

El Museo Mexicano y su importancia (1843-1844).

Efectivamente en ese año de 1843, Cumplido no abandona sus proyectos editoriales de revistas ilustradas con litografías y si había concluido la segunda época de El Mosaico Mexicano en el año de 1842, las renueva al siguiente con El Museo Mexicano obra, que superará, en muchos aspectos, a El Mosaico, revista en que a la par que impulsa la literatura, la arqueología, el paisaje y las antigüedades nacionales, se fomenta la litografía. Y digo a la par porque lo uno no se entendería sin lo otro, ya que al impulsar los temas nacionales, Cumplido requirió imágenes que ilustraran los artículos con estos temas. De esta manera daba trabajo a los litógrafos pero, a la vez, también los impulsaba a desarrollar su propio talento en las composiciones del paisaje, la escultura, los edificios y especialmente los tipos populares.

En El Museo Mexicano se concretaron todas estas aspiraciones nacionalistas que podremos decir sólo se habían ensayado en El Mosaico. Desde un principio los editores dejaron clara su postura al señalar que: “el primer objeto de este periódico es hacerse digno del nombre de **mexicano** por las publicaciones importantísimas que hará sobre la mineralogía, la botánica, la zoología, las antigüedades, la bibliografía y la historia de nuestro país”³⁸. Es decir con otras palabras la intención es continuar con esa idea de nacionalizar las revistas, pero no sólo eso también:

(los editores) tienen proyectado incluir las biografías de todos los mexicanos que se han hecho célebres entre nosotros, dando los retratos de la mayor parte de ellos, a partir de los trabajos reunidos para la publicación de un diccionario biográfico de

³⁷ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 22 de noviembre de 1843.

³⁸ El Museo Mexicano, o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas. México, lo imprime y publica Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes número 2. tomo I pág. 2

mexicanos célebres, obra que anunciamos y que quedando completamente incluida en El Museo, lo hará agradable a todos los mexicanos que amen los recuerdos de su país y estimen la memoria de los que en él se han distinguido por sus luces y virtudes. La literatura enriquecerá las páginas con las brillantes descripciones de los sitios más pintorescos, de los monumentos más asombrosos, de los lugares más célebres que existen en México³⁹.

Desde luego que eran las litografías, las que complementaban los artículos y de las cuales se dijo que “alternarían en esta publicación procurando que algunas se hagan iluminadas, pues sólo de esta manera se puede dar una idea exacta (sic) sobre plantas, animales y otros objetos de historia natural, y adornando nuestros diseños con toda exactitud (sic)”⁴⁰. Para darle una enorme calidad en el contenido a El Museo, Ignacio Cumplido nuevamente recurre a los más prestigiosos escritores de la época, especializados en la materia de la cual trataran. Por ejemplo en Ciencias morales, Historia del país y Arqueología se contó con la colaboración de don Carlos María de Bustamante, el licenciado Joaquín Cardoso, el Sr. Don José María Tornel y Mariano Otero. Para estudios históricos con José María Lacunza, para filología y revista literaria con José Gómez de la Cortina; para Ciencias naturales con Andrés del Río, Camilo Bros, Antonio Castillo y Joaquín Velázquez de León, todos ellos catedráticos de Minería; para literatura en general, costumbres, poesía teatro y crítica con Fernando Calderón, Guillermo Prieto, Joaquín Pesado y Manuel Payno. El equipo es en parte el emanado de la Academia de Letrán y otros más, como vemos, no pudo ser mejor seleccionado ya que eran continuadores del mismo espíritu nacionalista que mencionamos.⁴¹

Para el segundo tomo de El Museo editado igualmente en 1843 se hablaba de que “procuraran poner artículos originales, sin copiar, (y esto es muy importante) una sola línea de periódicos extranjeros, a menos que sean curiosas”⁴². En cuanto a la parte litográfica menciona lo siguiente:

Los jóvenes artistas encargados de embellecer nuestros artículos con oportunos diseños se dedicarán ávidamente a que sus trabajos merezcan la aprobación de los inteligentes lectores del Museo, y si profesores noveles de su difícil arte carecen todavía de una larga experiencia, aguardan confiadamente suplir esta falta con un vivo entusiasmo y una aplicación constante y no dudan desde ahora afirmar, que

³⁹ Ibidem

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Ibidem

⁴² El Museo Mexicano, op. cit. Tomo II, 1843, pág. 2

dentro de pocas semanas presentarán grabados que en nada desmerezcan al lado de los bellísimos que producen las mejores prensas de Francia y de Inglaterra⁴³.

Es interesante hacer notar que en esta introducción los editores llamen jóvenes artistas a los ilustradores de la revista, no sólo por la edad de la cual seguramente no rebasaban los 23 años, sino porque, creo yo, eran más bien artesanos inexpertos sin una larga trayectoria en la litografía, aunque en el texto se hable de grabados. Por otro lado menciona que estos artistas tienen profesores noveles, es decir, que tampoco se distinguían por una enorme experiencia en este ramo y seguramente en el dibujo y cualquiera de los géneros de la pintura. ¿Pero quiénes eran estos maestros noveles? Posiblemente tendríamos a Pedro Gualdi en el dibujo arquitectónico y en la perspectiva, aunque no está demostrado del todo esta fase docente del italiano. Quizá también estaría Ignacio Serrano, que para estas fechas no aparece en ninguna noticia, pero que probablemente dejó las bases a Hipólito Salazar u otros discípulos. Aunque me inclino a creer, dado el carácter artesanal que tenía la técnica litográfica en estos años, que fueron los mismos dueños de los talleres litográficos los que enseñaron los más elementales rudimentos de la técnica y quizás también el dibujo. En este caso serían Massé, Decaen, Rocha, Fournier y el mismo Salazar, los que quizás empezaban a abrir ese camino.

Sea como fuere, lo cierto es que en El Museo Mexicano podemos decir realmente se cumplieron esas expectativas de perfección que tanto buscaban los editores y en el cual las obras salidas de los talleres mexicanos “en nada desmerezcan de los hechos en las prensas de Francia e Inglaterra”. En todos los números encontramos excelentes trabajos tanto en el retrato, la copia de esculturas u objetos, y especialmente en el paisaje arquitectónico, el paisaje rural y los tipos populares. Si no conociéramos la producción litográfica de la siguiente década, el sólo ejemplo de lo hecho para El Museo Mexicano daría un lugar digno a la litografía mexicana.

Sobre las obras que se encuentran en El Museo Mexicano hablaremos más adelante, al tocar en el capítulo VI la evolución de la litografía en el aspecto de desarrollo estético. Aquí sólo nos resta señalar que con el número cuatro se termina la primera época de El Museo sin mencionar las razones para ello. Seguramente para esta decisión influyó el problema del papel, del que adelante hablaremos, no sin antes

⁴³ Ibidem.

mencionar que Ignacio Cumplido en el año de 1844 también realiza una transacción muy importante para la litografía mexicana, aunque con pocos resultados prácticos.

En efecto el veintiuno de octubre de 1844 comparece junto con José Decaen ante el notario Francisco de Madariaga, para realizar el contrato de venta que hacía Decaen a Cumplido de los útiles del establecimiento de Litografía por la cantidad de cuatro mil pesos⁴⁴. Para entonces Decaen ya estaba separado de Agustín Massé y al parecer se quedó con casi todos los materiales del taller en el cual eran socios. Posiblemente es entonces cuando decidió vender estos materiales a Cumplido quien pagaría por ellos tres mil pesos en el acto, en plata fuerte y de cuño corriente y posteriormente quinientos pesos en seis meses y los otros quinientos restantes a los dieciocho meses, contados a partir de la fecha del contrato⁴⁵. Al entregar los útiles Decaen se comprometía a:

...dirigir todas las obras litográficas y trabajar personalmente en ellas con toda la actividad y esmero que son debidos y que ha dado pruebas mientras ha dirigido el mismo establecimiento en compañía del Sr. Massé. (Además) el Sr. Decaen se compromete a permanecer en el establecimiento del Sr. Cumplido por tiempo de dieciocho meses. Durante este tiempo el Sr. Decaen instruirá perfectamente en todos los ramos de la litografía a los jóvenes que le designe el Sr. Cumplido sin ocultarles cosa alguna, pues deben quedar bien instruidos en la elaboración de barnices, ya para hacer tinta negra y de colores, ya para impresiones doradas y en todas las demás actividades anexas al arte, tales como fabricación de lápices, tinta de escribir y en fin todo cuanto el arte de la litografía exija. Si al Sr. Cumplido le conviniera establecer en su casa la elaboración de tinta común de litografía, el Sr. Decaen se compromete a dirigir todo lo necesario para su fabricación atendiéndola personalmente e instruyendo perfectamente a las personas que se le asignen para aprender este ramo...⁴⁶

De tan importante cambio dio cuenta, por primera vez, El Siglo Diez y Nueve, el 28 de octubre de 1844, en los siguientes términos.

IMPRESA LITOGRAFICA.

La que se hallaba situada en el callejón de Santa Clara número ocho, y pertenecía a los señores Massé y Decaen se ha trasladado a la imprenta de la calle de los Rebeldes número dos, donde se publica este periódico, y en ella se desempeñan toda clase de obras, como antes se ha hecho, con la mayor esactitud (sic) y perfección;

⁴⁴ Contrato de compra - venta entre el Sr. Ignacio Cumplido y el Sr. José Decaen. 21 de octubre de 1844. Notaría 426 de Francisco de Madariaga, número de volumen 2867. (A.G.Not.)

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

pues siempre continua encargado de esta dirección el Sr. Decaen, bastante conocido ya en esta capital por sus conocimientos en dicho arte⁴⁷.

Es interesante este hecho pues sintetiza muchas de las aspiraciones de Ignacio Cumplido en el campo de la labor editorial y la litografía. Como hemos visto, hasta este momento siempre trabajó con diferentes establecimientos litográficos a los cuales encargaba las obras que quería, especialmente solicitó los servicios de Massé y Decaen, aunque no fue una regla. Justo es preguntarse entonces ¿Por qué decidió tener su propio taller de litografía? Creo que en esta decisión influyeron varios factores, el primero la separación de Massé y Decaen, lo que obligó a este último a decidir la suerte de su taller; seguramente al encontrarse sin el capital suficiente para afrontar el sólo la inversión, y la dirección del mismo decidió venderlo y se lo ofreció a Cumplido. Esta coyuntura accidental fue importante, pero desde luego también influyó el deseo de Ignacio Cumplido de controlar todo el proceso de la labor editorial en las publicaciones ilustradas. Posiblemente se convenció de que si manejaba directamente este eslabón en el proceso de ilustrar sus revistas abatiría costos y mejoraría la calidad de las imágenes que, como hemos visto, fue una preocupación constante en sus ediciones. A la vez pensó en formar un grupo de jóvenes oficiales que aprendiera la técnica “en todos sus ramos”, como se menciona en el documento, ampliando así las capacidades de sus trabajadores y fomentando el desarrollo de la técnica litográfica.

Finalmente la casa litográfica se estableció en su famoso taller de la calle de los Rebeldes número 2, donde permaneció por varios años. A partir de entonces encontramos que las imágenes que salen de esta casa se firman como “litografía de Cumplido” curiosamente, ya ni por casualidad aparecen los créditos de los litógrafos y dibujantes. En este sentido Cumplido respetaba mucho menos los derechos de autor que las otras casas litográficas, es casi una paradoja del destino pues si al editor tapatio se le debe en gran parte el impulso del arte litográfico, a él también debemos que muchas imágenes no contengan más firma que la de su taller.

Sea discutible este hecho o no, el caso es que nuevamente Cumplido se adelanta a los demás editores comprando su propio taller litográfico y de paso contratando al maestro que enseñara este arte en su taller. Vicente García Torres que competía

⁴⁷ El Siglo Diez y Nueve, lunes 28 de octubre de 1844 pág. 4

fuertemente con Cumplido no logró esto. Pero, como una ironía del destino, los resultados de este taller no fueron los esperados, pues siguió demandando los trabajos litográficos a otras casas y tampoco se vio un desarrollo importante para la litografía, por la llegada de nuevos obstáculos a su desarrollo, entre ellos, como ya habíamos dicho el problema del papel, en el cual involuntariamente también se involucró Cumplido.

II.2. LA CRISIS DE PAPEL EN 1844.

El 7 de marzo de 1844, El Siglo Diez y Nueve registra la primera noticia de esta crisis al informar que los señores Guevara, Bustamante y Chico Sein, diputados al congreso, presentaron en la cámara de diputados la proposición de que “la introducción de papel sin cola para imprenta y litografía, entre libre de todo derecho de impuestos a la República Mexicana”⁴⁸. A partir de esta propuesta, el periódico pedía al público mandara sus opiniones a favor o en contra de la misma, pues afectaba muchos intereses especialmente la de los productores de papel, a quienes una medida de tal magnitud les implicaba una competencia desventajosa. Por eso en el periódico se señala que sería importante saber la opinión de los fabricantes “pudiendo manifestar los datos necesarios a fin de saber si sus producciones bastan al consumo y si también presentan la comodidad que requiere el interés público en el aumento y baratura de las impresiones” y concluía

los señores que defiendan el interés de los fabricantes, pueden remitirnos, si gustan, sus comunicados, seguros de que se publicarán en este periódico con toda imparcialidad y aún con la preferencia que les es debida; pues en este como en los demás negocios, sólo deseamos que la discusión produzca el acierto y no que se lleven a cabo nuestras opiniones privadas, de la que nosotros desconfiamos primero⁴⁹.

Es importante incluir todos estos datos, porque evidentemente El Siglo Diez y Nueve tomó partido a favor de la propuesta, ya que Ignacio Cumplido su editor, era uno de sus defensores, por eso concluye que sólo desea “el acierto y no se lleven a cabo nuestras opiniones privadas”. Por otro lado las ideas de Cumplido tenían enorme peso pues en ese entonces era diputado.

⁴⁸ El Siglo Diez y Nueve, jueves 7 de marzo de 1844 pág. 4

⁴⁹ Ibidem

Y bastó para anunciar tanto la propuesta como la invitación a las opiniones, para desatar un sorprendente número de comentarios convirtiéndolo en debate y, lo más importante, puso al descubierto la verdadera situación de la industria editorial y tipográfica, con la litografía incluida además del monopolio de los fabricantes de papel. Estos últimos cobijados bajo una política proteccionista y con el argumento de proteger la industria nacional, protestaron fuertemente en contra de tal medida, oponiéndose tenazmente a que se pusiera en vigor. Aclaraban que su producción de papel satisfacía completamente las demandas del mercado mexicano, sin necesidad de recurrir al extranjero y sobre todo se daba más barato que éste⁵⁰.

Ante estos razonamientos el primero en protestar fue Ignacio Cumplido, quien en respuesta de las opiniones emitidas por los señores Benfield y Marshall, fabricantes de papel, contestaba en su periódico El Siglo Diez y Nueve que apenas hacía un mes “había solicitado papel para imprimir la Memoria de los Ministros, y al alegar escasez (dichos señores Benfield y Marshall) tuvo que recurrir al señor Cañedo que le dio cuarenta resmas de papel extranjero” y agregaba,

esto mismo me ha sucedido otras veces y por fortuna no solo a mí. En efecto el señor Massé litógrafo bien conocido en esta capital me ha asegurado que cuando ha ocurrido a pedir papel al señor Benfield para las publicaciones de que es editor, se le ha contestado que no podía proporcionársele. Sé que el señor Severo Rocha, para los adelantos de su litografía ha tropezado con el inconveniente de que no tiene el papel que necesita⁵¹.

Menciona que algo similar les ha sucedido a los editores de La Hesperia y de El Lucero de Tacubaya y que la poca formalidad de los señores Benfield y Marshall lo ha obligado a pagarles más caro el papel para El Siglo Diez y Nueve y El Museo Mexicano, llegando en ocasiones a tener que recurrir al intermediario del señor Carlos Landa para conseguir papel y evitar la suspensión de estos periódicos. Cumplido señala que para El Museo paga la resma de papel a trece pesos que antes pagaba a once, por los constantes aumentos que hacen los productores sin siquiera avisar anticipadamente. Por eso acusa de falso la afirmación de que el señor Benfield pueda surtir todos los pedidos,

⁵⁰ Diario del Gobierno, viernes 8 de marzo de 1844, pág. 4

⁵¹ El Siglo Diez y Nueve, lunes 11 de marzo de 1844 pág. 4

puntualmente y aun precio 23% más barato que el extranjero⁵². Por lo tanto concluye apelando en los legisladores para que voten a favor de que no se paguen derechos para que entre el papel extranjero a buen precio a México. La decisión debe partir inmediatamente pues, según Cumplido, los legisladores tienen delante de sí los intereses de dos industrias, la de la imprenta y la de las fábricas de papel, señalando más importante la primera pues mantenía a un mayor número de familias, y sobre todo, y esto es muy importante, con ella se fomentaba

...el conocimiento, las ciencias, el progreso y la literatura cuyo atraso entre nosotros debe atribuirse a lo caro de nuestras impresiones. La cual desalienta incluso a los que escriben obras de cualquier clase porque saben que la impresión en vez de producirles ganancias les costaría desembolsos. Tal es en verdad, la triste situación de la industria tipográfica de México, de tal suerte que no solo se ocurre al extranjero para la impresión, sino que se ha ocurrido aún para un simple calendario...⁵³

Reveladoras de estas condiciones adversas a las cuales se tenían que enfrentar los editores para publicar en México, son las opiniones de Ignacio Cumplido, y que gracias a la crisis del papel se sacaron a la luz pública. Son importantes porque de otra manera no entenderíamos cómo trabajaban estos editores, en un país en el cual a los problemas que generaba la anarquía y el desorden político se sumaba una política proteccionista a la industria del papel, que no permitía abaratar los costos y producir obras de alta calidad en el ramo de la industria editorial. El mismo Cumplido, al contestar las acusaciones de que su periódico El Siglo Diez y Nueve, era muy caro comparado con cualquiera de los Estados Unidos, decía:

basta advertir que en aquella república se construyen allí mismo las máquinas y útiles de imprenta que nosotros necesitamos traer de allá con un gran costo; que el pago de los oficiales de imprenta es incomparablemente menor que el que se paga aquí, y que el número de suscripciones es infinitamente mayor. El día en que en México se logren iguales elementos se podrá dar un periódico a igual precio, aún así debe observarse que el precio a 2 reales el ejemplar no es tan caro, si se le compara con las publicaciones que hoy circulan de menor tamaño y hojas.⁵⁴

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ibidem.

Pero a pesar de tan apabullantes argumentos para conseguir la exención de los impuestos, los opositores continuaron explicando sus razones en las cuales no faltó el que se dijera que también del lado de la industria del papel, se quedarían muchas familias sin trabajo y sustento ante una competencia desigual a la que no podían hacer frente y los llevaría a la ruina⁵⁵. Además, los fabricantes Benfield y Marshall también incluyeron desplegados en los periódicos en los cuales se defendían de los ataques de Cumplido, explicando que todas las acusaciones de no haber entregado el papel eran malos entendidos, por realizarse los contratos verbalmente. Negaban a la vez haber realizado compromiso alguno con los señores Massé y Rocha, aunque reconocían que efectivamente no habían cumplido los encargos de los señores Sierra y Rosso de El Lucero de Tacubaya y del señor Covo de La Hesperia, pero que fue solamente en pocas ocasiones. Argumentaban también que si el congreso era justo tenía que aplicar los mismos criterios de exención de impuestos a la naciente industria textil, levantando la prohibición de derechos de paños y casimires. Por si fuera poco personalizaron el problema asegurando que a don Ignacio Cumplido no le movía el deseo patriótico de que el país progresara fomentando las imprentas, sino más que nada “su amor a la bolsa”. Ellos a su vez no se consideraban extranjeros y querían al país que los había acogido tan amablemente, concluyendo que “en doce años de estancia en México, sólo un borracho y el Sr. Cumplido, nos han llamado extranjeros”⁵⁶.

De parte de los fabricantes de papel se consiguió el nada despreciable apoyo del Sr. Lucas Alamán, a la sazón presidente de la Junta de la Industria auspiciada por el gobierno, lo que ocasionó que en los debates en la Cámara de Diputados se dieran acaloradas discusiones sobre el problema⁵⁷.

Algunos de los resultados de estos debates quedaron reseñados en los periódicos varias veces, por ejemplo en la sesión del día 22 de marzo de 1844, se escribió en El Siglo Diez y Nueve sobre la diversidad de opiniones: El Sr. Mora dijo que estaba de acuerdo con la Junta de la Industria Mexicana, en el sentido de que aprobar la exención del impuesto no favorecería a la tipografía y perjudicaría a la industria del papel, por lo tanto creía se debía apoyar a la segunda. El Sr. Bustamante solo mencionó que el Sr.

⁵⁵ Diario del Gobierno, jueves 7, viernes 8 y sábado 9 de marzo de 1844, pág. 3

⁵⁶ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 13 de marzo de 1844, pág. 4

⁵⁷ El Siglo Diez y Nueve viernes 15 de marzo de 1844, pág. 4

Cumplido no ha podido imprimir sus obras por falta de papel; a su vez el Sr. Cumplido hizo la aclaración de que no se personalizara el asunto, y que además no estaba buscando su beneficio personal ni para El Siglo Diez y Nueve ni para su imprenta y por estar involucrado en el asunto se abstuvo de votar, sin embargo, insistió en que no apoyar la exención daría un retroceso a la industria tipográfica que él en gran medida había fomentado, “no por intereses económicos como algunos dicen, sino por el bien de la ilustración nacional”⁵⁸. Ponía como ejemplo de que en su sola obra del Quijote, dio ocupación, a un gran número de impresores mexicanos, a **litógrafos mexicanos** (subrayado mío) y a dibujantes y encuadernadores también mexicanos. Además señalaba que: “de seguir el gravoso arancel para el papel extranjero se verá obligado a hacer sus ediciones, hasta para un calendario, en Europa; El Sr. Tornel por su parte explicó que la situación del Congreso es como la de un padre que tiene dos hijos y que carece de lo necesario para darles de comer a ambos. Si le da a uno le quita al otro. Por lo tanto propone volver al arancel antiguo para el papel extranjero que no es tan caro y de esta manera ayuda a los dos”⁵⁹.

A su vez otro de los implicados, el Sr. Rodríguez Puebla, se limitó a exponer la posición de los dos bandos, sin comprometerse a inclinarse por alguna postura; El Sr. Llaca señaló que en Economía Política, lo mismo que en todas las demás ciencias se reconocen unos mismos principios de cuya verdad nadie duda, pero en la aplicación de estos, no todos estamos conformes. La cámara quiere fomentar la industria mexicana en general, pero ahora resulta que hay dos posiciones encontradas y mencionó los argumentos que cada grupo expone. Concluyó aclarando que todavía no se puede decidir al respecto de tan importante ley y que son necesarios mayores datos; El Sr. Guevara resaltó que en el problema del papel estaba la propagación de las luces, para que las naciones lleguen a mayor grado de civilización. Por lo tanto no estaba de acuerdo con el Sr. Rodríguez Puebla de que se tratara simplemente de un enfrentamiento de una industria contra otra, sino que “los intereses de los fabricantes de papel luchan contra la ilustración y propagación de las luces, por lo tanto no es del mecanismo de la imprenta del que se habla en el dictamen, sino del objeto de ella y de los resultados que

⁵⁸ El Siglo Diez y Nueve, martes 26 de marzo de 1844. Pág. 2-3

⁵⁹ Ibidem

proporciona, que son los vastos conocimientos de los que tanto se necesitan en nuestro país⁶⁰. Por último se aseguraba que:

...es necesario apoyar a la imprenta que necesita papel. Y que por otra parte **no sólo se trata de la imprenta sino de la litografía que puede llamársele imprenta de la pintura**, (subrayado mío) y que es en cierto modo más ventajosa que la misma imprenta, porque la pintura se entiende por todo el que tiene ojos y mucho influye la representación de las pinturas en la conservación de los sucesos. Concluye por tanto que no es una lucha de una industria contra otra sino la de la ilustración contra el provecho de algunos individuos; El Sr. Vera, dijo que la comisión no necesitaba tantos datos y concluye que se debe favorecer la industria tipográfica, por ser vehículo del saber, y tan necesaria para un pueblo naciente; El Sr. Cumplido volvió a tomar la palabra y señaló que en su concepto no hay enormes capitales invertidos en la fabricación de papel, él sabía sólo de dos en México, dos en Puebla y dos en Jalisco, uno de los cuales es en Tapalpa. Que hasta ahora sabe sólo se usa el maguey en la fabricación del papel, pues no se conocen todavía procedimientos para la utilización de otros materiales, como la malva o el algodón. Al final suficientemente discutido el dictamen se declaró sin lugar a votar y que volvería la comisión a deliberar⁶¹.

Nuevamente es interesante detenerse en las opiniones de los diputados, pues al hacer la defensa de la industria tipográfica comprendían que estaba de por medio el interés por ilustrar al pueblo, es decir, por llevarles la cultura y el conocimiento. Interés, por cierto, muy caro a todos los políticos del siglo pasado y que será una constante en estos años. El mismo Cumplido señalaba que sus objetivos no eran simplemente el lucro, sino que estaba subyacente ese deseo de ayudar a la patria por medio de las publicaciones periódicas.

Para nuestro estudio es importante este asunto porque de por medio estaban otras actividades que dependían de la labor editorial, como era el caso de la litografía y que como señalaba uno de los diputados, se le podría llamar "imprenta de la pintura", considerándola incluso más ventajosa pues se podría entender sin saber leer, porque como en la pintura "se entiende por todo el que tiene ojos". De aquí que estas opiniones se vuelven importantes a la luz de permitirnos conocer el concepto que tenían de la litografía las clases ilustradas, es decir como un medio de la propagación del conocimiento, accesible a todos los sectores sociales. Idea que por cierto en otros países

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ Ibidem

como Inglaterra y Francia había creado el advenimiento de lo que algunos autores han llamado la “explosión de las imágenes”⁶², pues a partir de la aparición de varios periódicos ilustrados, la sociedad decimonónica los consideró desde entonces indispensables para formarse una imagen del mundo contemporáneo por las características de veracidad literal y “fidelidad documental”. En México además de todo ello se sumaban intereses de educación para todas las clases sociales, que ya hemos mencionado.

Las opiniones que se publicaron sobre la crisis del papel son únicas, pues no sólo los diputados, editores y fabricantes de papel manifestaron sus razones y posturas, sino, para el caso que nos interesa, es sumamente valiosa la opinión de los mismos litógrafos, quienes se dirigieron al gobierno solicitando su ayuda para hacer efectiva la propuesta, escrito que apareció publicada el 22 de marzo de 1844, también en El Siglo Diez y Nueve. De lo más importante de tal desplegado anotamos lo siguiente:

Señor.- Los artistas empleados en el ramo de la litografía de esta capital, bien convencidos del interés con el que los supremos poderes de la nación miran todo lo que propende a la prosperidad de las artes y al progreso de la civilización, comparecen para exponerle hoy respetuosamente, lo que en su humilde concepto demandan esos intereses sagrados. **El arte que profesamos señor, aunque de poco tiempo establecido en la República, ha adquirido ya algún grado de perfección; ha creado necesidades y ha llegado a ser, hasta cierto punto, indispensable** (subrayado mío). Pero, señor, cuando después de los mayores afanes, riesgos no escasos y trabajos de toda especie, comenzábamos a aclimatar entre nosotros este nuevo arte; cuando apenas alzaba la cabeza de la nada y prometía crecer y robustecerse entre nosotros, ríndese hoy ya sin vida agobiado bajo el peso de una medida que procediendo de un pensamiento noble y elevado degenera en opresiva, sin duda por un error de previsión y de cálculo⁶³.

Se habla luego de lo oneroso del recargo del papel extranjero con precios excesivamente altos, hechos con la intención de fomentar la industria mexicana del papel, pero con efectos diametralmente opuestos para las imprentas y litografías. Consideran, por tanto, injusta la prohibición de papel extranjero especialmente por que afecta a la litografía. Agregan que el papel especial para las imágenes litográficas ya de por sí es alto y casi

⁶² Ver Patricia Anderson The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860, Oxford, Clarendon Press, 1994 y Beatrice Farwell The Cult of Images (Le culte des images). Baudelaire and the 19th century media explosion, Santa Barbara, University of California, 1977.

⁶³ El Siglo Diez y Nueve, viernes 22 de marzo de 1844, pág. 2

absorbe en todo punto las utilidades de la obra. Señalan que hasta hace poco costaba 20 pesos la resma, que ahora es a 35 pesos la misma cantidad, pero que con las intenciones de un nuevo arancel llegará a costar este mismo papel hasta 50 pesos la resma, lo cual obligará a cerrar los establecimientos litográficos o arruinarse. Y terminan diciendo que:

La litografía no es un ramo insignificante, es un arte cuya utilidad no puede ocultarse a la penetración del Congreso: es un arte nuevo, que es imposible calcularse (sic) hasta donde llegará a extenderse, si se le imparte la protección necesaria. Treinta años antes apenas se conocía en Europa, y hoy es ya uno de los ramos más interesantes y millares de familias perciben por él sus sustento. Nosotros señor, nos habíamos entregado al cultivo de este arte bello... fundábamos en él nuestras más halagüeñas esperanzas, que procurábamos cultivarlo con esmero, para que algún día (que tal vez no estaba distante), pudiésemos presentar con orgullo nuestras producciones al lado de las bellísimas de la vieja Europa, ahora ven con dolor desaparecer tan risueña perspectiva... por eso solicitan la introducción de papel sin derechos que salvará a la industria litográfica del país... Firman Señor.- Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Franco Heredia, Agustín Ojeda, Julián Campillo, Márgaro Bastida, Julián Navarro, Santos González, N. Enrique, Salvador Navarro, Juan Nepomuceno Solís, Luis Toro, N. Villave, Manuel López, Francisco Cabrera, Amado Santa Cruz, Ramón Peralta. México, marzo 16 de 1844⁶⁴.

Lo más destacable es notar que los litógrafos consideran a su trabajo como un arte que ha hecho importantes progresos, "adquiriendo un notable grado de perfección". Aunque al mismo tiempo reconocen que es necesaria la protección del gobierno, para que con medidas que no le afecten "llegue a extenderse ampliamente" pues están conscientes de que todavía no se ha llegado a una perfección total digna de poder compararse con las producciones de la vieja Europa. Y en efecto todavía se percibe que falta a los litógrafos aprender muchas cosas, pero es evidente que se han dado avances, sobre todo si recordamos que son sólo siete años de trabajo constante, si consideramos la periodización que hemos hecho. Luego encontramos que en la lista de litógrafos se encuentran varios de los iniciadores de este arte, y que se convertirán en las figuras clave de los años siguientes como Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Heredia y Márgaro Bastida, además de otros, hasta ahora aparentemente desconocidos pues no se han descubierto sus obras como Salvador Navarro, Agustín Ojeda, Santos González, Luis Toro, Amado Santa Cruz etc. Del mencionado Julián Campillo, nos preguntamos si no será el mismo que trabajará posteriormente con Casimiro Castro en la famosa obra

⁶⁴ Ibidem

México y sus alrededores de 1855. Nos sorprenden también las ausencias de Hipólito Salazar que ya estaba trabajando por entonces en las revistas ilustradas, la de un tal Pinzón que aparece en algunas obras de El Museo Mexicano, lo mismo de R. Izquierdo, que había colaborado en El Recreo de las Familias. Me inclino a creer por ello que el trabajo litográfico de estos personajes fue fugaz, como otras tantas actividades artesanales que dependían del éxito o fracaso que tuvieran en él.

Nos hemos preguntado al mismo tiempo, si acaso la decisión de publicar el desplegado no surgió a instancia de los mismos editores. Conociendo ahora las ligas y el grado de dependencia que tenían los litógrafos con los editores, no sería raro que se vieran al menos alentados por sus patrones para externar cierta postura y favorecer así la introducción del papel libre de impuesto.

Algo similar sucedió probablemente con los impresores, quienes ya desde antes que los litógrafos apoyaron también dicha idea. Casi en los mismos términos se dirigieron al gobierno, en su calidad de artesanos y tipógrafos, pidiendo la protección para la industria en que trabajan. Señalaban que “la cuestión, que ahora se discute sobre la introducción de papel extranjero es de vida o de muerte para nosotros. Personas interesadas han querido darle otro color, han pretendido hacer creer que era la lucha de un periódico contra la industria nacional; pero a poco que se profundice se hallará cuán insensata es semejante idea”⁶⁵. Se preocupaban por la medida porque además de los males que había acarreado el aumento de derechos de importación “se estremecen por el cúmulo de desdichas que va a pesar sobre ellos y sus familias si no se reforma el actual sistema”⁶⁶. Estaban seguros de que al aumentar el precio del papel de manera exorbitante los editores mandarían a imprimir sus obras al extranjero, ya sea en Francia o los Estados Unidos, como había sucedido en otras ocasiones, concluyendo que además no era conveniente apoyar ningún monopolio, como en el que se ha convertido el de los Señores Benfield y Marshall, los cuales “alegarán quizás mil sofismas pero creen que los molinos de papel de ninguna manera se arruinarán con la competencia del extranjero”⁶⁷. Los firmantes de este escrito, en su mayoría impresores, sumaban en total sesenta y cinco, sorprendente para las dimensiones de una ciudad tan pequeña como era entonces

⁶⁵ El Siglo Diez y Nueve, martes 19 de marzo de 1844, pág. 2

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

la ciudad de México y de entre esta cantidad sobresalen: Juan Abadiano y Manuel González que son los más conocidos para nosotros. Mención aparte merece Jesús Cagide, quizá padre del conocido discípulo de Clavé en la Academia de San Carlos o el mismo alumno del pintor catalán, que de ser así confirmaría sus labores en la industria tipográfica antes que en la pintura de paisaje⁶⁸.

Quizá todas estas presiones, inclinadas decididamente por el ramo de la imprenta, hicieron que el congreso abandonara su proteccionismo a los fabricantes de papel y favoreciera el librecambismo. Fueron las deliberaciones, no obstante, muy difíciles pues la resolución final llegó casi un año después de iniciada la propuesta el 12 de abril de 1845. La comisión segunda de hacienda, fue la encargada de señalar que “se honraba en presentar a la cámara el fruto de sus meditaciones, cuyo resultado ha sido adoptar la proposición tal como se ha propuesto.” Es decir la comisión según sus propias palabras “bien penetrada de la necesidad que hay de proteger nuestra naciente industria fabril cuyo fin es de conseguirse con prohibiciones, ya directas ya indirectas, cree también son necesarias las franquicias y providencias opuestas a las primeras, de lo que tenemos ejemplos y más cuando se trata de proteger un ramo mucho más fuerte, que es el de propagar la ilustración, a lo que directamente tiende el proyecto que a su eexamen (sic) se le remitió”.⁶⁹ Y concluía diciendo: “La idea de proteger la ilustración no es de la comisión aunque la apoya... hasta ahora a las imprentas no se les ha hecho una gracia ni privilegio; permítaseles ahora esta franquicia... incluso la comisión atenta al fomento de la industria pide algo más se le conceda franquicia de partes de correo o de estafeta a los impresos circulados en papel del país.”⁷⁰

Es interesante notar que el argumento de más peso para tomar la decisión de apoyo a las imprentas, sea el de propagar la ilustración, entendida ahora como educación. De ahí se deriva que la industria tipográfica y sus ramos anexos, con ellos la litografía, sean claramente vistos como un medio para propagar esa ilustración y educar a

⁶⁸ De Jesús Cagide se encuentran escasos datos. Se sabe que fue alumno de Clavé y que expuso en varias de las exposiciones de San Carlos entre 1849 y 1853, curiosamente algunas de sus obras fueron después llevadas a la litografía por Hesiquio Iriarte. Ver Elisa García Barragán “El pintor Pelegrín Clavé y la renovación de la Academia de San Carlos” en *Historia del arte mexicano* México. SEP/INBA/SALVAT. 1982, número 72 pág. 32 y Fausto Ramírez “La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio” en *Memoria* Revista del Museo Nacional de Arte. México. MUNAL. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1992. Núm. 4 pág. 67.

⁶⁹ *El Siglo Diez y Nueve* miércoles 12 de abril de 1845 pág. 4

⁷⁰ *Ibidem*

todas las clases sociales. Este anhelo, tan caro a los grupos dirigentes del siglo pasado, ha sido señalado por otros autores, quienes están de acuerdo en que en estos primeros años de vida independiente tanto liberales como conservadores, si se puede hablar de grupos antagónicos, entendieron la cultura como un vehículo para educar, unificar y dar rostro a la nación que estaba en ciernes. “Dentro del proyecto de educación, la cultura y el arte fueron considerados como medios para mejorar la sociedad, la cual a los ojos de unos y otros, debería ser transformada para lograr una nación libre, moderna y progresista, que estuviera a la altura de las otras naciones desarrolladas”⁷¹.

Y efectivamente la educación, a la que volveremos constantemente, fue tenida como panacea a lo largo del siglo XIX, pensándose que ella integraría todos los elementos de la sociedad y que así mismo lograría “mano de obra” adecuada al progreso con sujetos cultos necesarios para una buena imagen y para la efectiva comunicación con los países modernos, ya instalados en el progreso.

En este contexto el papel de la litografía sería fundamental, pues trasmitía los conocimientos de manera accesible, con imágenes que podía entender cualquier tipo de persona, aún aquellas que no estuvieran alfabetizadas, aunque desde luego esto es relativo. Desde luego que algunos de los dibujos litográficos también se hacían con el simple afán de entretener o distraer, sin esta carga educativa. Pero recordemos que entre los principales argumentos para defender las imprentas, siempre se antepuso el argumento de que era importante para la educación de todas las clases sociales o ilustración como se le llamaba en ese entonces⁷². Como lo señalaban algunos de sus defensores en los debates que se suscitaron en el congreso, a propósito de la crisis del papel: “la industria tipográfica no es simplemente una industria que, como considera el Señor Alamán, produce cosas que aumentan la riqueza y hacen más cómoda la vida; ella es un medio de cultivar la inteligencia, de propagar todas las artes y conocimientos útiles, de difundir la instrucción y de conducir a la especie humana en el camino de una perfección indefinida”⁷³.

Secundario en este contexto sería discutir sobre si la litografía era considerada como un arte menor o no, ya que hasta estos momentos no entraba en los planes de

⁷¹ Eloísa Uribe “1843-1860” en *Y todo por una nación...* México, INAH, 1987, pág. 70.

⁷² Véase Anexo 7 en las págs. 304-311.

⁷³ *El Siglo Diez y Nueve* op. cit.

estudio de la Academia de San Carlos. Lo cierto es que era vista como un medio para propagar el conocimiento, educar e ilustrar a todas las clases sociales, ¿podría pedírsele un mejor papel en la sociedad?⁷⁴ Gracias a la crisis del papel se tuvo oportunidad de manifestar el sitio que para algunos sectores, ocupaba la litografía en esta primera mitad del siglo XIX y a la vez el grado de avance que había alcanzado, ya que en voz de los mismos implicados había conseguido un notorio progreso aunque, señalaban, todavía quedaban varios peldaños por subir y equipararse a las mejores producciones de Europa, que seguían siendo sus modelos.

La lucha, sin embargo, para conseguir la derogación de los impuestos no fue nada fácil, sobre todo porque para algunos autores como Robert Potash, los años de 1837 a 1846, fueron los años del proteccionismo en México, ya que “son los años en que el centralismo privó... y el gobierno utilizó la exención de impuestos y la protección arancelaria como vía para fomentar la producción industrial, en particular en los textiles de algodón... con interés también de la búsqueda de recursos para cubrir las necesidades del hambriento erario... y de adeptos y aliados al gobierno entre comerciantes e industriales⁷⁵”.

A partir de 1845, es claro que nuevas posibilidades se abrían para la litografía mexicana, ya sin esas trabas arancelarias que hacían demasiado costosa la producción e importación de papel a buen precio, la cual si no representó del todo una rebaja espectacular significó un paso adelante. Editores como Ignacio Cumplido previeron estas ventajas y seguramente aprovecharon estos nuevos vientos que soplaban a favor, desafortunadamente fueron truncados con la guerra de los Estados Unidos.

II.3. ULTIMAS PRODUCCIONES DE CUMPLIDO (*La Historia Antigua de México y de su Conquista*, de William Prescott y *El Gallo Pitagórico*, de Juan Bautista Morales).

Poco antes de que se diera una resolución satisfactoria a la crisis del papel en México, es decir, todavía a fines de 1844, Ignacio Cumplido empieza a editar una de sus obras más ambiciosas hasta ese momento: *La Historia Antigua de México y de su Conquista* de

⁷⁴ Véase a Anexo 7 página 295-302.

⁷⁵ Robert Potash “De la liberalización del comercio al Banco del Avío de México” citado por Sonia Pérez Toldeo *Los Hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1843*. México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Colegio de México, 1996 p. 191

Willian Prescott. Obra que no era una revista ilustrada, ni nada parecido a lo que antes hiciera, era más bien un trabajo similar a las novelas ilustradas como El Quijote de la Mancha promovida por Massé y Decaen, o aquellas editadas por Vicente García Torres como El Periquillo Sarniento. Comparte al igual que estas dos producciones, el hecho de que son trabajos ya avalados por el público, que gozaban de enorme aceptación, y por lo tanto no había mucho riesgo al fracaso. Solamente se copiaba el texto y a partir de él se tenía que ilustrarlo con litografías. Empero la semejanza era mayor con El Periquillo, pues para la Historia Antigua de México y de su Conquista se necesitaba crear las imágenes a partir de ese texto y no solamente copiarlas como sucedió con El Quijote. Es decir, y esto es lo importante, crear obras originales que forzaran nuevamente a los litógrafos a entrenarse en el dibujo, la composición y sobre todo en la creatividad de las figuras, desde luego que también era una respuesta a Vicente García Torres, pues este editor también había sacado su propia versión de la obra como adelante se verá.

Desafortunadamente las composiciones originales no se dieron totalmente en La Historia Antigua de México y de su Conquista, pues los incipientes litógrafos no estaban del todo preparados para enfrentar tal reto. Era pedir demasiado, a pesar de que los dibujantes habían creado tipos populares y paisajes originales del país no podían elaborar gráficamente escenas de las batallas entre españoles y mexicas o describir con precisión los teocallis, los atuendos y accesorios tanto de los conquistadores como de los aborígenes. Se tuvo que recurrir a los documentos y objetos que se encontraban en el Museo Nacional, a obras ilustradas de la Conquista hechas en siglos anteriores, a los códices mismos y en algunos casos a realizar el dibujo de las piedras prehispánicas como sucedió con el calendario azteca, aspecto al que volveremos más adelante, en donde tratamos el desarrollo estético de la litografía.

En La Historia Antigua de México y de su Conquista el mayor mérito se lo lleva otra vez Ignacio Cumplido, ya que como editor tuvo la idea de llevar a efecto la publicación, cuidar todo el proceso y especialmente conjuntar todo el equipo que colaboró en este trabajo. Buscó un traductor para publicarlo en castellano, Don Joaquín Navarro, y seguramente también tuvo que conseguir los derechos para publicar posteriormente la obra en los Estados Unidos, además de coordinar el trabajo de las ilustraciones con la ayuda de Isidro Gondra, entonces director del Museo Nacional. En 1846 fue aún más lejos al realizar el tercer tomo de la obra con las Explicaciones de las láminas pertenecientes a la Historia Antigua de México y su Conquista, en el cual

solicitó la colaboración de varios especialistas en la materia como fueron: Carlos María de Bustamante, para notas históricas; José Gómez de la Cortina quien proporcionó documentos y notas inéditas; Pedro García Conde y el general Juan de Obregoso, quienes corrigieron planos y mapas; Andrés Quintana Roo, para adiciones importantes; Isidro Rafael Gondra, que como director del museo e "instruido en lo más precioso de las antigüedades" estaba encargado de proporcionar todas las láminas y revisar el texto explicativo; José María Tornel, estuvo a cargo de lo relativo a la exhumación y traslación de las cenizas de Cortés y de las notas críticas y aclaratorias sobre algunos pasajes, finalmente el Lic. Faustino Galicia corrigió los nombres mexicanos antiguos⁷⁶.

La Historia Antigua de México y su Conquista también fue importante porque por primera vez, hasta lo que sabemos, se utiliza la cromolitografía para estampar la portada de la edición. Este método empieza a desplazar la antigua manera de iluminar las litografías, que como hemos visto eran coloreadas a mano. Pero Cumplido quiso ser siempre el primero en las innovaciones y utilizó la cromolitografía, que era el más moderno procedimiento inventado entonces y patentado por el impresor francés, Godefroy Engelman en 1837. La cromolitografía requería un mínimo de tres piedras, cada una de las cuales proporcionaría un color distinto, que en conjunto formaría una parte integral de la imagen, impresa en etapas de registro perfecto para componerla en sus diferentes colores al terminar la impresión. Mucho más complicada que la litografía monocromática, la cromolitografía exigió una exactitud de registro y un conocimiento de colores que no todos los impresores lograron⁷⁷. Quizá por ese motivo, después de la edición del libro de Prescott, poco se usó en México y hasta décadas posteriores. La primera noticia sobre La Historia Antigua de México y de su Conquista editada por Cumplido cabe aclarar, apareció el martes 5 de noviembre de 1844 en el periódico El Siglo Diez y Nueve, con enorme entusiasmo:

⁷⁶ Ignacio Cumplido (editor) Explicaciones de las láminas pertenecientes a la Historia antigua de México y de su conquista. De William Prescott. Traducción de Juan Navarro. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844. El Siglo Diez y Nueve, miércoles 20 de noviembre de 1844 p. 4. Para mayor información sobre este libro ver el artículo de Elena Isabel Estrada de Gerlero "La litografía y el Museo Nacional como armas del nacionalismo" en el catálogo de la exposición Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana. México. Museo Nacional de Arte/ Banamex/ Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM/ CONACULTA-INBA. 2000, páginas 153-169

⁷⁷ Miguel Mathes "La litografía y los litógrafos en México. 1826-1900: Un resumen histórico" en El catálogo de la exposición Nación de imágenes. México. Museo Nacional de Arte/INBA/ Grupo ICA/Banamex Accival. 1994. Pág. 49.

Ayer ha salido a la luz la primera entrega de esta obra interesante, y que ha sido reconocida y alabada en los países más cultos donde ha circulado. El Sr. Cumplido con un sentido patriótico, luego de que se persuadió de la importancia de la obra se propuso publicarla, no omitiendo para ello gasto ni sacrificio alguno. Contiene el cuaderno treinta y dos páginas y tres estampas en hermosa litografía, y son: el retrato de Hernando de Cortés, el facsímile de las firmas de éste cuando fue Marqués del Valle de Oaxaca, y la que usaba anteriormente, sacados de los originales que existían (sic) en el Archivo General de Indias de Sevilla, y la coronación de Ixtlilxóchitl. La edición, con forro de color es igualmente hermosa y correcta, así como esacta (sic) la traducción que desempeña D. Joaquín Navarro. Las litografías corresponden a la impresión pues la imprenta litográfica ha mejorado en la casa del Sr. Cumplido con la elección de jóvenes hábiles en el dibujo. Las suscripciones se reciben en esta capital en la librería mexicana y en la alacena de D. Antonio de la Torre, situados ambos puntos en la esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos, en la librería número 7 del portal de Mercaderes, en la Americana, calle del Refugio, y en la imprenta donde se publica, calle de los Rebeldes número 2. Fuera de la capital se reciben por todas las personas encargadas de las del Siglo Diez y Nueve .

El precio es de dos reales pagaderos al recibir la entrega en esta capital y de dos y medio fuera, franco porte.⁷⁸

Según datos de María Soledad Arbeláez, el libro de William Prescott tuvo un éxito sorprendente en México, que le mereció elogios interminables “al considerársele como un prodigio de historiador, y un narrador tan sobresaliente como Washington Irving. Los críticos sólo encontraron en el trabajo de Prescott errores menores y enmendables⁷⁹.” Como hemos dicho el fuerte competidor de Ignacio Cumplido, Don Vicente García Torres, también se lanzó a publicar su propia versión de la misma obra, suprimiendo la parte de la Historia Antigua, con el apoyo de don Lucas Alamán para las notas a la obra y el trabajo litográfico que se lo encarga a Hipólito Salazar, que ya para entonces tenía un taller independiente. A estos datos volveremos en el capítulo que trata de las casas litográficas, así como analizar las imágenes, lo importante es señalar que la guerra de los editores ya se había desatado, con la cual el gran beneficiado será el público mexicano, y con ello desde luego la litografía. Cumplido recurrió para realizar su obra a Decaen, que ya para entonces trabajaba exclusivamente para su taller, Vicente García Torres se apoyó en la competencia de los talleres litográficos que se empezaban a fortalecer como Hipólito Salazar entre sus mejores exponentes. Es decir los monopolios de los talleres

⁷⁸ El Siglo Diez y Nueve, martes 5 de noviembre de 1844 pág. 4.

⁷⁹ María Soledad Arbeláez, “La vida en México. Una breve historia” en la revista Historias 34, abril-septiembre de 1995. México, Revista de la Dirección General de Estudios Históricos del INAH, 1995. P.85

litográficos empezaban a derrumbarse, gracias precisamente las crecientes demandas de los editores. Interesante es también que la persona encargada de hacer las anotaciones en la edición de Vicente García Torres, sea Don Lucas Alamán, precisamente uno de los principales opositores de Cumplido en la crisis del papel.

Lo significativo es que La Historia Antigua y de la Conquista de México revela ese creciente aumento de la competencia en el ámbito editorial y de la litografía. Es claro que Cumplido había abierto el camino en estos ramos, en ocasiones teniendo que luchar tenazmente contra las adversidades de toda índole, pero ahora que la brecha presentaba mayores facilidades llegaban nuevos competidores que también querían compartir los beneficios de estas nacientes industrias. Como vemos, el caso de Vicente García Torres, es la del empresario que se fortalece paulatinamente con esta competencia sin cuartel. Sin embargo, será en estos años, cuando surgen nuevos competidores de Cumplido, a veces salidos de su propio taller o revistas ilustradas. Al parecer Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte y Plácido Blanco fundan sus propios talleres litográficos después de haber trabajado con Ignacio Cumplido por varios años, en la búsqueda de su propia independencia laboral. Cabe destacar finalmente que las dos versiones de la Historia de la Conquista de México, tanto la de Cumplido como la de García Torres, empiezan a tener problemas desde octubre de 1846, por haber sido escrita por un extranjero, en este caso norteamericano, y estar ya presente la Guerra con los Estados Unidos. El espíritu patriótico de los mexicanos se manifestó en un fuerte rechazo a esta publicación e incluso se señalaron algunas críticas en los periódicos por apoyar la obra de un estadounidense⁸⁰. Quizá después de todo fue un exceso patriótico en momentos de gran susceptibilidad, pues el contenido de la publicación no ofendía en ningún sentido a los mexicanos al ser una obra histórica.

Pero mientras tanto en el caso de estos nuevos competidores destaca la fundación en 1845 de la Revista Científica y Literaria. No sabemos exactamente qué pasó con algunos colaboradores de El Museo para que se separaran de la revista, probablemente tuvieron problemas con Ignacio Cumplido. El caso es que en 1845, varios de los escritores de El Museo fundaron su propia revista, para volar solos, entre ellos, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Luis de la Rosa, Casimiro del Collado, Ignacio Ramírez y Manuel Díaz Mirón, con ellos se van los litógrafos Plácido Blanco, Hesiquio Iriarte e

Hipólito Salazar. En la introducción del primer volumen de la revista, dejan muy claro que están “separados de cualquiera de las publicaciones de Cumplido”⁸¹ y que tienen la intención de editar su revista con la misma calidad de cualquiera de las ediciones francesas de lujo. Destacan al mismo tiempo que las litografías serán ejecutadas por: “varios de los conocidos artistas que trabajaron en los cuatro tomos de El Museo. La carátula de colores que lleva este cuaderno es trabajada por los litógrafos Blanco y Salazar, y aunque no tan perfecta como las que se estilan hoy en las ediciones francesas de lujo, da una idea de los adelantos de este ramo en México, y que nos lisonjemos apreciarán los señores subscriptores (sic)”⁸².

La Revista Científica y Literaria de Méjico, aunque no fue labor editorial de Ignacio Cumplido, es importante mencionarla porque marca el inicio de esta nueva época en donde los escritores y los litógrafos (éstos para nosotros los más importantes), empiezan a independizarse creando sus propios talleres, ya no sujetos a las disposiciones del editor, o, especialmente, del dueño de la imprenta litográfica. En este caso Blanco, Salazar e Iriarte, se independizan tanto de Cumplido, dueño entonces de una imprenta litográfica, como de otros patrones como Massé, Decaen, Rocha o Fournier, que en ocasiones no les daban ni crédito a sus dibujos litografiados. Esto fue posible gracias a que, como hemos dicho, surgía un nuevo clima de creciente competencia que posibilitaba el dar trabajo a muchos litógrafos. Desde luego que también influyó la experiencia acumulada en ocho años de trabajos constantes.

La experiencia se manifestó en La Revista Científica y Literaria..., con producciones originales sobre paisaje, temas costumbristas, botánica, tipos populares etc. Así tenemos un artículo de Domingo Revilla, “Escenas del campo. Los herraderos” ilustrada con una muy buena litografía que representa a dos rancheros de California lazando un toro. La composición de la ilustración se asemeja bastante a la realizada por Irigoyen en “Cacería de Venados en la inmediaciones de Orizaba”, (Figura 53) con gran detalle en la indumentaria del vaquero, y sobre todo en los arreos de la silla de montar. Se dio también un gran interés por ubicar el espacio de la escena en un ambiente campirano, aunque para algunos investigadores como María Esther Pérez Salas, “es una

⁸⁰ El Republicano, 13 de noviembre de 1846, pág. 3

⁸¹ Revista Científica y Literaria de Méjico, publicada por los antiguos redactores del Museo Mejicano, México, imprenta litográfica de la calle de la Palma número 4, 1845 tomo I, pág. III.

escena con menor agilidad y movimiento y dado que carece de firma, así como de datos del taller litográfico, sólo nos podemos aventurar a señalar que los autores conocieron el trabajo de Irigoyen publicado en El Museo y se inspiraron en ella”⁸³. Pero al margen de todo ello, se puede decir en suma que, este tipo de imágenes, cumplían ciertas funciones en la época. Como bien ha señalado Pablo Mora, los periódicos son, antes que el comercio establecido como los ferrocarriles, “el vehículo del que se apropia una clase ilustrada para ofrecer una imagen de la nación”⁸⁴, a través de ella, según el mismo Pablo Mora, se establece un lazo nacional entre escritores y lectores que determinaba no poco los temas y el tono de la literatura y, yo agregaría, también de las imágenes.

Con el sello de esta orientación nacionalista, heredada de algún modo de las publicaciones de Cumplido, la revista continúa publicando artículos en donde las imágenes con temas originales son las más destacables. Manuel Payno firma varios de estos artículos, algunos muy interesantes sobre varias regiones del norte como Tejas que describían las características de sus habitantes, destacando la belleza de sus mujeres y riquezas naturales. El artículo es significativo porque en esos momentos (1845), estaba a punto de efectuarse la anexión de Tejas a los Estados Unidos; se ilustró con un dibujo de una “doncella salvaje” y una “Vista de Tejas” que representa una ciudad no identificada. Tenemos asimismo otras litografías que tienen vistas de las ciudades de Monterrey, la entonces Alta California y Guanajuato y de personajes pintorescos como el del “Carnaval de Huejutla”, ésta coloreada a mano o de paseos de la ciudad de México como La Plaza de San Agustín de las Cuevas (Figura 69) etc.

Las sombras del conflicto del papel, sin embargo, también afectan a esta publicación, lo cual quedó de manifiesto en el segundo tomo editado en 1846, cuando en apariencia el problema había sido superado favorablemente para los editores. En su introducción señalan:

A pesar del empeño y atenciones que debemos a los señores Loustalet y Sánchez, fabricantes de papel en Puebla, que generosamente nos han ministrado con oportunidad el papel a precios equitativos, no ha sido posible igualar el tamaño necesario para la forma de la revista, ni aún la calidad a causa de los muchos

⁸² Ibidem.

⁸³ María Esther Pérez Salas op. cit. pág. 266.

⁸⁴ Pablo Mora op. cit. pág. 200

pedidos que tienen. Para evitar este inconveniente, hemos destinado para todo el tomo de la segunda época un excelente papel que nos ha llegado de Nueva York, que aunque sale a mucho precio agradará a los suscritores (sic) y satisfará nuestros deseos de que la impresión salga limpia y hermosa...⁸⁵

Pese a esta creciente competencia, a mediados 1845 Ignacio Cumplido decide publicar la segunda época de El Museo Mexicano. En este segundo periodo notamos un cierto retroceso en la litografía, pues ya no abundan las obras originales, ni de paisaje, tipos o escenas costumbristas. Se tienen escasos ejemplos como una vista de la gruta de Santa María Coatlán y los retratos de Eufrosia Borghese y María de Jesús Cepeda y Cosío, dos cantantes de ópera, la primera italiana y la segunda gloria nacional; abundan en contraste un mayor número de obras tomadas de publicaciones extranjeras, como algunos animales humanizados en diferentes acontecimientos, ya sea una asamblea de perros o una fiesta de insectos. También encontramos figuras fantasiosas, como los habitantes del planeta Saturno o Urano representados ingenuamente con caras de conejos o cuerpos de gansos. Seguramente la deserción de varios de los colaboradores tanto escritores como litógrafos afectó la nueva publicación de El Museo. En esta segunda época se encuentra la firma como dibujante litógrafo de un tal Pinzón, aunque es raro que estos artistas firmen en las publicaciones de Cumplido. Finalmente para el 17 de marzo de 1846, se decide la suspensión de la segunda época de El Museo, argumentando que “con el objeto de mejorar esta publicación en su segundo tomo, nos ha sido preciso suspenderla por ahora y continuaremos a la mayor brevedad, cuando hayamos reunido artículos relativos al país que unidos a hermosas litografías le den doble interés”⁸⁶. El proyecto desafortunadamente no se realiza por la Guerra con los Estados Unidos. Al menos en el ámbito de las revistas ilustradas con este tomo termina toda una serie de publicaciones que fomentaran a la litografía iniciadas con El Mosaico Mexicano en 1837.

Por otro lado, desde fines de 1844 Ignacio Cumplido termina las entregas de El Viaje a México por Mathieu de Fossey, obra interesante en la constelación de libros sobre viajes a México, ya que a diferencia de la mayoría de las publicaciones de este tipo, que se editaban primero en el extranjero y sólo en algunas ocasiones después en nuestro país, traducidas al español, el Viaje a México se conoció primeramente aquí para un

⁸⁵ Revista Científica y Literaria op. cit. Tomo II, 1846, pág. II

⁸⁶ El Museo Mexicano. México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1845, 2ª. Época pág. 568

público mexicano, a instancias, por supuesto, de Ignacio Cumplido⁸⁷. Para mediados de 1845, concretamente en junio, la obra se había completado por entregas y ya se podía encuadernar. Algunos autores como José Ortiz Monasterio se han preguntado ¿Por qué le interesaría a un mexicano la visión del país que pudiera ofrecer un extranjero? En primer lugar piensa que es básicamente para el conocimiento de las diferentes regiones de la república, en una época en que solamente a través de estas lecturas se podía digámoslo así, viajar a distintas partes⁸⁸, pero también cree influyó el hecho de que Fossey en su libro trata de dar una visión mucho más equilibrada de las cosas, a diferencia de otros extranjeros, que solamente habían calumniado al país, con una sarta de mentiras y acusaciones en la mayoría de los casos infundada⁸⁹ De Fossey intenta como él mismo lo señala en su prólogo:

[...] combatir la falsa y sensible impresión producida por esos folletos en la mente de las naciones extranjeras, señalando que muchos extranjeros desde tiempos de Bernal Díaz del Castillo escriben hacia afuera, a manera de una relación de servicios a su rey”. [Termina afirmando] que su ambición y deseo, es hacer “una defensa ingenua y verdadera del país contra los ataques de los detractores imprudentes o parciales⁹⁰”.

El libro de Fossey contiene litografías hechas en el taller de Ignacio Cumplido, de las que se habla en el capítulo VI “Una reflexión sobre el desarrollo de la litografía mexicana entre 1827 a 1847”. En 1845, la imprenta de Cumplido ilustra la obra Bug Jargael novela escrita por Victor Hugo y traducida por Dionisio Alcalá, en la cual trabajó Blanco; y edita El Gallo Pitagórico, publicación en forma de libro, de enorme importancia porque inaugura la caricatura política en México, si descontamos otros intentos de menor aliento⁹¹. La edición se hizo a partir de los diferentes artículos que

⁸⁷ El Siglo Diez y Nueve viernes 31 de enero de 1845, pág. 4 anuncia la segunda entrega. Idem. El 8 de febrero de 1845, pág. 4 se anuncia la tercera entrega. Idem. El domingo 16 de febrero de 1845, pág. 4 la cuarta entrega. Para el 5 de abril de 1845, pág. 4 se anuncia ya la octava entrega. En todas las noticias se señala el contenido del libro y se describen la litografías, si es que la lleva.

⁸⁸ Véase para este aspecto el artículo de Pablo Mora op. cit.

⁸⁹ Mathieu de Fossey Viaje a México, prólogo de José Ortiz Monasterio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Colección Mirada Viajera) páginas. 17-18. Existe de esta obra la edición francesa de 1857 Le Mexique editada en París por Henri Plon, y en la cual se encuentran varios cambios en el texto.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ver Rafael Barajas (El Fisgón) La Historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872. México, CONACULTA, 2000. En este libro se demuestra la escasa, por no decir nula, producción de caricatura política antes de la aparición de El Gallo Pitagórico. Helia Bonilla en su artículo “La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)” en el catálogo de la

publicó Juan Bautista Morales en el periódico El Siglo Diez y Nueve entre 1842 y 1844. No sabemos exactamente de quien partió la idea de publicar los artículos ilustrados si de Morales o de Cumplido, pero es claro que éste último, en su papel de editor, fue el que decidió el proyecto. Un hecho es revelador: los artículos originalmente no se ilustraron con litografías, pero en este compendio de 1845, se decidió acompañarlos con 19 estas estampas hechas por Iriarte y Heredia, mismos que trabajaban con Cumplido para su taller litográfico, es decir, eran empleados directos del editor. Por lo tanto, si Bautista Morales tuvo alguna participación en las imágenes, fue con seguridad sólo para supervisar la obra, el peso recayó en Cumplido. Con ello nuevamente encontramos que la labor de este personaje parece infatigable y sobre todo que tiene una visión más a futuro que cualquier editor en ese momento. Cuando algunos de los competidores de Cumplido como Vicente García Torres, daban un paso adelante, el taller de Rebeldes número 2 conseguía un salto todavía más grande. Sobre las imágenes de El Gallo Pitagórico se hablará también en el capítulo VI.

El ámbito cultural no obstante, carece de elementos propicios para su desarrollo pues el final de este periodo, no acaba de manera tranquila. A fines de 1845 termina la administración de don José Joaquín de Herrera, quien gobernó del 6 de diciembre de 1844 al 30 de diciembre de 1845. Durante su administración, se hizo evidente la cercanía de una guerra contra los Estados Unidos, pero como el presidente consideraba que México carecía de las necesarias condiciones para ponerse en pie de lucha, prefirió seguir una política pacifista que le valió no pocas críticas y alguna vez hasta el calificativo de traidor. Así, bajo el argumento de que se necesitaba ese conflicto con el norte porque era una guerra “necesaria y gloriosa”, según el decir del general Mariano Paredes y Arrillaga, éste se levantó en armas y en enero de 1846 escaló la presidencia para hacer frente a la amenaza norteamericana⁹².

Tal suceso afectó al periodismo mexicano, pues debido a una postura contraria a la presidencia de Paredes, aunada a una política totalmente opuesta a la libertad de prensa por parte de éste, se suspendieron varios periódicos como La Voz del Pueblo y El

exposición Los pinceles de la Historia de la Patria criolla a la Nación mexicana. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2000, señala, entre otras razones, que la escasez de imágenes en este periodo, se debe a que el gobierno estuvo en mano de los centralistas entre 1830 y 1844, quienes pugnaron desde mucho antes por mantener una fuerte censura en los impresos que llegó incluso a la represión sobre todo en los panfletos políticos. pág. 178

Siglo Diez y Nueve. Duro golpe para Ignacio Cumplido quien no se amedrenta y sale al paso publicando a partir del 2 de marzo de 1846 El Republicano, nuevo periódico en el mismo formato que El Siglo Diez y Nueve y continuación de éste. El Republicano anuncia las últimas obras promovidas por Ignacio Cumplido en esta etapa con litografías, desafortunadamente sin tanto aliento, pues son nuevamente novelas ilustradas y editadas en el extranjero y en las cuales sólo se copian los dibujos. Así tenemos las Aventuras de Robinson Crusoe, de Daniel Defoe que se anunció de la siguiente manera:

...Desde principios del año anterior se publicó el prospecto de esta obra manifestando que por causas que no se podían remover desde luego; se daría a luz cuando cesaran los obstáculos que lo impedían. Hoy han desaparecido aquellas dificultades, y la obra, así como los dibujos, están completamente listos para publicarse, más atendiendo el editor a que en el tiempo en que ha transcurrido la penuria pública se ha aumentado, le ha parecido conveniente dar cada entrega, compuesta de diez y seis, una estampa y su forro de color por el precio de un real en esta capital y uno y medio para fuera... La obra se repartirá en treinta y seis entregas más o menos y contendrá cincuenta y dos estampas litografiadas...⁹³

Más que en otros casos, se nota que en esta obra no se manifiesta mucha preocupación por realizar un buen trabajo en las litografías pues muchas de ellas se encuentran sin firma y en ocasiones mal impresas, además de aclarar que fueron tomadas de la edición francesa. Posiblemente el proyecto ya se tenía avanzado y era necesario sacarlo, a pesar de que la situación era desfavorable, por la guerra ya dentro del país. En todo caso con estos trabajos se cierra toda una etapa de fomento a la litografía, que da fin aún antes de que termine el año 1847, pues Ignacio Cumplido parte hacia los Estados Unidos, para proveerse de nueva maquinaria y examinar él mismo los procesos técnicos de las publicaciones.

Lo que parece innegable es que el editor tapatío será hasta ese momento la columna vertebral de la industria editorial y de la litografía, iniciada en 1837 y continuada hasta 1846. El momento culminante sin duda son los años de 1844 y 1845 cuando se encuentran un gran número de publicaciones ilustradas pero sobre todo la publicación del tomo tercero de El Museo Mexicano, y la aparición de El Gallo Pitagórico los cuales por contener abundantes obras originales, con temas mexicanos marcan un hito en la historia

⁹² Luis Reed y María del Carmen Ruiz Castañeda El periodismo en México 500 años de historia, México, Edamex, 1995, pág. 166.

de la litografía en nuestro país. 1844 será también el año de la crisis del papel, que se supera al año siguiente en 1845. No obstante, en esta segunda etapa, como hemos visto, la influencia de Ignacio Cumplido para la litografía mexicana estaba siendo minada por otros competidores, los cuales buscan abrirse campo en el mundo editorial. Pocos en realidad consiguieron cierto éxito, la mayoría de las veces, efímero.

II.4. OBRAS MENORES EN LITOGRAFIA PUBLICADAS POR IGNACIO CUMPLIDO.

Si bien las producciones que podemos llamar grandes o mayores dentro del ámbito litográfico son importantes, como las novelas, revistas ilustradas, álbumes de monumentos o estudios históricos como la Historia de Prescott, no lo son menos las que entrarían dentro de las obras menores o secundarias. Estas últimas serán facturas, contratos, mapas, tarjetas de presentación, anuncios publicitarios, piezas de música, juegos, calendarios que aparecían anualmente, invitaciones etc. Obras que durante mucho tiempo han permanecido olvidadas para los investigadores, porque en la mayoría de los casos no son atractivas en términos estéticos, dignas de figurar en una exposición para museo o, hay que reconocerlo, de difícil acceso por estar en su mayoría en colecciones particulares. Sin embargo, durante la etapa de 1837 a 1847, este tipo de trabajos también aumentó, convirtiéndose en una de las alternativas más seguras para los litógrafos, porque era una fuente constante de ocupación e ingresos. Gracias a que las demandas sobre estas producciones crecieron notablemente se pudo sostener el trabajo del gremio, incluso en momentos en que las producciones de mayor importancia bajaban. Envueltos en los caprichosos vaivenes del mercado litográfico, las obras menores eran la mejor ancla para poder sostenerse en el trabajo.

Ignacio Cumplido fue también uno de los editores que fomentó este tipo de obras menores, de las cuales, desgraciadamente, no han llegado ejemplos abundantes. De entre ellas sobresalen las figuras de santos, las cuales se vendían seguramente bien, sobre todo entre las clases populares de la sociedad. Recordemos que era muy común entonces que cualquier vivienda especialmente las de clase baja, se adornara con estas imágenes votivas. Por ejemplo Manuel Payno en su conocida novela El Fistol del Diablo, al

⁹³ El Republicano sábado 27 de septiembre de 1846 pág. 4

describir el cuarto de vecindad donde vivían las dos pordioseras, llamadas la tía Marta y la tía Agueda, menciona lo siguiente:

[...]El cuarto había mudado de aspecto, las paredes blanqueadas y limpias, el envigado nuevo y perfectamente lavado, y en un rincón un brasero muy cómodo. En los dos rincones del fondo del cuarto había dos camas, y aunque eran simplemente unos bancos de madera, pintados de verde, encima tenían unos mullidos colchones de vellón, cubiertos con unas sobrecamas hechas de pequeños cuadros de zarzas de todos colores. En la pared clavadas con tachuelas doradas, multitud de estampas, entre las cuales se veían el Señor de Chalma, El Señor del Sacro Monte, la Virgen de Ocotlán, El Niño Cautivo, Nuestra Señora de la Bala, etc. Una gran caja de color rojo y con dorados chinescos, en medio de las camas y una mesita de madera blanca, completaban el ajuar.⁹⁴

Los editores sabían de esta enorme demanda que tenían las figuras de santos y vírgenes por la gran devoción del pueblo mexicano. Ignacio Cumplido fue uno de los editores que puso en venta este tipo de imágenes, pero suponemos que no fue el único, bastaba copiarles de alguna pintura colonial o grabado antiguo para sacar excelentes copias que se vendían por millares, probablemente mucho más que las novelas o revistas ilustradas.

Así tenemos las siguiente noticia.

SANTOS IMPRESOS SOBRE PAPEL CON UN NUEVO METODO.

Se venden en esta imprenta, calle de los Rebeldes número 2 estampas de todos tamaños, siendo la mayor parte de ellas de imágenes que se veneran en la República y al infimo precio que a continuación se expresa, según el tamaño.

De los de a pliego, el millar a veinticinco pesos; el ciento a dos pesos y cuatro reales y al menudeo a una cuartilla cada uno.

De los de a medio pliego, el millar a 12 pesos y cuatro reales; el ciento a un peso y dos reales y al menudeo a cuatro por medio real.

De los de a cuarto, el millar a seis pesos; dos reales el ciento y al menudeo seis pesos por medio real.

Para instruir mejor a los enterados, se pone a continuación un corto catálogo de algunas de la mencionadas estampas, no dando la de todas las que poseen por no hacer por demás largo este aviso. Se tienen entre otras las siguientes:

Nuestra Señora de Guadalupe, en 4º, 8º, 16º y 32º(sic). Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de la Soledad de Santa Cruz, Idem. Nuestra Señora del Rosario Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora del Pueblito de Querétaro, en medio y en cuarto. Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, en medio, cuarto y octavo. Nuestra Señora de la Piedad, en medio pliego. Nuestra Señora del Carmen, en 4º, 8º, 16º, y 32º. La Purísima Concepción, Idem. La Sagrada Familia. Idem La Santísima Trinidad. Idem. Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, en medio y en

⁹⁴ Manuel Payno op. cit. pag. 362.

cuarto. Nuestra Señora de la Luz, en medio, cuarto y octavo. Nuestra Señora de la Merced, Idem. La Virgen de Ocotlán. Idem. Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, Idem. Las Benditas Animas. Idem. Santa María Magdalena, Idem. Santa Eduwiges, en octavo. Santa Bárbara, Idem. Santa Cecilia, Idem. La Preciosa Sangre de Cristo, Idem. San Ramón Nonato, Idem. San Pascual Bailón, en octavo y cuarto. Igualmente hay un surtido considerable de santos de todos tamaños, impresos en litografía, advirtiéndose, que cuando alguna persona desee su impresión de una estampa particular, que no se halle en la colección que posee la imprenta, se hará previo el ajuste correspondiente⁹⁵.

Nos han llegado escasos ejemplos de estas obras que, repetimos, no solamente se imprimían en el taller de Cumplido. La colección que conocemos se encuentra en el acervo de la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia y algunas están firmadas por la casa de Debray, hechas probablemente en la década de 1860 o después. Sin embargo, es casi seguro que sean imágenes similares a las anunciadas por Ignacio Cumplido en 1845 y por eso hemos decidido tomarlas como ejemplos. Destacan, entre ellas: Nuestra Señora del Rosario (Figura 77), Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (Figura 78), La Divina Infantita (Figura 79) y San Atenógenes (Figura 80). En el caso de las vírgenes y sus distintas advocaciones, es posible que el modelo haya sido tomado directamente de pinturas o esculturas coloniales, por las características mismas de disponer la figura y los detalles. Otra posible fuente son los antiguos grabados coloniales, que empezaban a ser definitivamente desplazados por la técnica litográfica, mucho más barata para entonces.

Los calendarios de Ignacio Cumplido, publicados desde 1836 y que continuaron durante estos años, son otra alternativa para los litógrafos porque incluyen litografías. En estos calendarios se incluían explicaciones sobre los días del año con su respectivo santoral o fiestas religiosas más importantes, acompañados de datos estadísticos e incluso relatos y definiciones de cosas curiosas, en un principio acompañadas de viñetas o pequeños grabados y posteriormente con litografías. En 1845, por ejemplo, se anuncia que para el calendario de 1846 se incluirá el diseño con la destrucción del templo de Santa Teresa ocurrido el 7 de abril de 1845⁹⁶ y otras vistas que como sabemos son obra del famoso artista Pedro Gualdi. También tenemos obras curiosas como un Diccionario de cocina o Nuevo Cocinero Mexicano, con hermosas litografías sobre la manera de

⁹⁵ El Siglo Diez y Nueve, jueves 27 de marzo de 1845, pág. 4

⁹⁶ El Siglo Diez y Nueve, martes 7 de octubre de 1845, pág. 4

preparar varios platillos mexicanos como los chiles rellenos, las enchiladas o los tamales.⁹⁷ Según Olivia Sánchez Valdés quien recientemente ha estudiado este libro “la obra fue el producto del trabajo de un grupo de colaboradores que bajo la supervisión de Mariano Galván se dio a la tarea de visitar las cocinas de la ciudad de México para obtener de las señoras sus fórmulas culinarias más celebradas”⁹⁸. Desgraciadamente en el Nuevo Cocinero Mexicano se incluyeron muy pocas litografías, y al parecer tomadas de publicaciones extranjeras. De otros libros conocemos su existencia únicamente porque fueron anunciados en la prensa como el acta de independencia, a la cual insistentemente se le menciona en las noticias de 1845 :

ACTA DE INDEPENDENCIA DE MEXICO.

Se ha impreso este precioso documento, que todo buen mexicano debe poseer, por ser nada menos que el fundamento de nuestra nueva existencia social ¿Quién no recuerda con placer al fijar la vista en él, los felices días en que reuniendo sus esfuerzos todos los hijos de la gran familia mexicana, hicieron pedazos la férrea cadena con que estuvo por espacio de tres centurias a la península española? ¿Quién no tomará a su tierno niño, y señalándole el lugar en donde están las firmas, le hará deletrear los nombres inmortales de los que firmaron el acta de nuestra independencia? ¿Quién no se llena de entusiasmo al recordar el fausto y para siempre memorable 27 de septiembre de 1821, en que el gefe (sic) del ejército trigarante rodeado de las personas más notables del país, por su influjo y su saber, levantaron un acta en la que declaraban a la faz del mundo entero que la nación mexicana era libre...? Las firmas de este importante documento están litografiadas con tanta exactitud que es difícil distinguir el original de la copia. La impresión está hecha en papel de marca superior y en hermoso carácter de letra. Se halla de venta en las principales librerías de esta capital, en la imprenta de Don Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes número 2 y en la alacena de Don Cristobal de la Torre, al precio de un peso el ejemplar⁹⁹.

Al igual que esta obra se publicaron muchas más que no han sido consideradas hasta ahora por los investigadores, sea por no contener imágenes litográficas de gran aliento o simplemente porque la mayoría están perdidas. Imposible detenernos en todas las que

⁹⁷ El Siglo Diez y Nueve, jueves 25 de septiembre de 1845. pág. 4. En esta fecha la obra sólo se anunciaba aclarando que era un prospecto y que se vendería por entregas semanarias de 16 páginas a un real en la capital y un real y cuartilla fuera. La suscripción era en el Portal de Mercaderes número 7.

⁹⁸ Olivia Sánchez Valdés La gastronomía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX a través del nuevo cocinero mexicano México, tesis para obtener el grado de licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1999 pág. 14

⁹⁹ El Siglo Diez y Nueve, 31 de marzo y 1º, 2 y 3 de abril de 1845 pág. 4

hemos localizado en las fuentes hemerográficas pero al menos queremos señalar algunas, como el siguiente prospecto:

BOSQUEJO BIOGRAFICO DE LOS GENERALES, ITURBIDE Y TERAN CON SUS RETRATOS EN LITOGRAFIA, ESCRITO POR DON MANUEL PAYNO.

Tal es el título de un opúsculo que se ha publicado estos días, [marzo de 1843] y que contiene la relación circunstanciada de los aciagos y sangrientos acontecimientos, tan notables en la historia política de la república: la ejecución del Sr. Iturbide; y el funesto suicidio del general Terán en la villa de Padilla. El Sr. Payno autor de aquel opúsculo, ha recorrido los sitios donde acaecieron aquellos sucesos desgraciados, ha conversado con los testigos presenciales de tan horrible acontecimiento y la relación que de ellos hace escita (sic) un interés, por decirlo así, dramático; describiendo de un modo pintoresco la escena de aquellos trágicos sucesos, pinta también las diferentes situaciones, los modales y aún las fisonomías de las personas que tuvieron alguna parte en ellos. Sean cuales fueran las opiniones políticas de un mexicano no podrá leer el escrito a que nos referimos sin conmovirse de ternura, y sin reflexionar profundamente sobre el destino de un país que ha visto desaparecer de un modo tan funesto tantos hombres que habían adquirido celebridad en el largo periodo de nuestras disensiones políticas.

Este opúsculo se halla de venta en México al ínfimo precio de cinco reales, en la imprenta de Cumplido, calle de los Rebeldes número 2; en la librería mexicana y en la Alacena de libros de Don Antonio de la Torre, situados ambos puntos en la esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos... para fuera el precio es de seis reales.

Cada ejemplar, forrado en papel de color contiene treinta y seis páginas y dos retratos litográficos de excelente factura, realizados por artistas mexicanos.¹⁰⁰

También tenemos obras de interés científico o de divulgación de conocimiento, en todas las áreas. Por ejemplo El Siglo Diez y Nueve anunció un Diccionario de Agricultura, de Industrias agrarias y economía rural, por supuesto útil para los agricultores. En el anuncio se destacaba que la obra contendría como objeto principal la descripción de todas las plantas que se cultivan en nuestra país y una exposición de los principios más seguros por los que debe dirigirse el cultivo, fabricación de vino, extracción de aceites, cultivo de algodón, cría de abejas, cochinilla y gusanos de seda. Pero sobre todo se resaltaba que: “el diccionario irá adornado con grabados y **litografías** necesarios para la inteligencia de sus principales artículos” y, concluía señalando que: “Se publicarán cada mes un cuaderno de 16 fojas **con una litografía**. Cada cuaderno importará para los suscriptores 6 reales, que se entregarán al tiempo de la entrega. Las suscripciones se reciben por las mismas personas encargadas de recibir El Museo Mexicano. La obra

contendrá de cuarenta a cuarenta y ocho entregas y un suplemento para los suscriptores¹⁰¹”

Y así podríamos mencionar un gran número de obras menores, que se encontraban en infinidad de publicaciones de diversa índole como el libro conmemorativos, para las Obras completas de Fernando de Calderón, hechas al poco tiempo de su muerte en abril de 1845. La introducción del primer tomo incluía un retrato del insigne dramaturgo zacatecano, hecho en litografía sobre papel de China y editado por Ignacio Cumplido¹⁰². También tenemos una Historia de México y del General Santa Anna, publicada en octubre de 1850, la cual comprendía la historia de este personaje con acontecimientos políticos desde 1821 a 1828, escrita por Juan Suárez Navarro, que aunque no entra dentro del periodo que tratamos, el cual se cierra en 1847, consideramos conveniente mencionarlo. Este libro incluía el retrato del General Santa Anna y diversos “planos de la mayor importancia litografiados por el acreditado establecimiento del Sr. Cumplido”¹⁰³. Es interesante señalar que para 1850, la figura de Santa Anna se encontraba desacreditada en muchos sectores de la sociedad, especialmente por su funesta participación en la guerra con los Estados Unidos. Sin embargo, también es cierto que había muchos grupos que lo apoyaban y este libro de alguna manera preparó su retorno a la presidencia, en la etapa de la dictadura de 1853 a 1855. Hay que reconocer al mismo tiempo la imparcialidad de Cumplido, al prestarse a editar una obra de un personaje con el que no siempre estuvo de acuerdo.

Pero volviendo a nuestro tema, sería conveniente también mencionar el libro Apuntes históricos de la ciudad de Veracruz, desde su fundación hasta nuestros días, escrito por Miguel Lerdo de Tejada, con diez litografías hechas por Hipólito Salazar, entre las que destacan: Retrato de Cristóbal Colón, retrato de Hernando Cortés, plano de la ciudad, plano de la fortaleza y plano del mercado¹⁰⁴ lo mismo que un cuadernillo titulado: Museo Filarmónico, o semanario musical con magníficas carátulas, obras

¹⁰¹ El Siglo Diez y Nueve, sábado 1º de marzo de 1843 y martes 7 de marzo de 1843 de 1843. Pág. 3

¹⁰² El Siglo Diez y Nueve, miércoles 5 de marzo de 1843. pág. 4

¹⁰³ El Siglo Diez y Nueve, jueves 2 de abril de 1845 pág. 3. Fernando Calderón nació en Zacatecas en 1802 y murió en la ciudad de México en 1845. Fue poeta y dramaturgo dentro de la corriente romántica, conocido especialmente por su obra de teatro A ninguna de las tres.

¹⁰⁴ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 16 de octubre de 1850. pág. 3

¹⁰⁵ El Siglo Diez y Nueve, martes 22 de octubre de 1850. pág. 3

musicales y "bellísimas impresiones litográficas"¹⁰⁵ que por supuesto seguía la tradición de imprimir partituras. El abanico de posibilidades en las cuales podía incursionar la litografía era simplemente extenso. En algunas ocasiones llegó a anunciarse que se podían hacer invitaciones para boda con dibujos litográficos.

Mucho de esta obra menor se ha perdido, pero afortunadamente nos han llegado algunos ejemplos de programas de mano para algunas funciones especiales de teatro. Precisamente en la colección del Lic. Ricardo Pérez Escamilla se encuentran obras, que en algunas ocasiones alcanzan una calidad excepcional. Tal es el caso del programa de mano, del beneficio del actor don Javier Armenta, dado en el gran teatro de Santa Anna, la noche del miércoles 10 de diciembre de 1851, el cual contiene cuatro litografías de excelente factura, dispuestas en forma de viñeta. La figura superior representa el rapto o escapatoria de una bella joven en brazos de un caballero de armadura, que a todo galope corre perseguido por un grupo de soldados. Las dos siguientes figuras del centro son: a la izquierda un grupo de soldados al parecer en acción de guerra y enarbolando el pabellón nacional, mientras un par de heridos contemplan la escena; a la derecha, en cambio, se ve a un ahorcado bamboleándose en las ramas de un árbol. Pero la más interesante sin duda es una pareja de bailarines en la parte inferior, seguramente bailando el jarabe o alguna danza popular y alrededor de ellos se encuentran varios espectadores y un músico que toca el arpa. Destaca la manera de componer esta escena popular porque demuestra la incursión de los litógrafos en el tema costumbrista, reflejo de los anhelos nacionalistas del momento y demuestra la calidad de la litografía conseguida en una obra menor. Es posible que como estas imágenes se realizaran muchas más, ahora irremediablemente perdidas.

II.5. UN ACERCAMIENTO A LA ORGANIZACIÓN LABORAL EN EL TALLER DE IGNACIO CUMPLIDO ENTRE 1837 Y 1847.

Con todo lo escrito anteriormente hemos querido demostrar el papel fundamental del editor Ignacio Cumplido, tanto para la litografía como para la prensa en México, que lo llevaron al fomento de estas ramas además de los avances en aspectos técnicos, como introducción de máquinas y nuevas tipografías. Sin embargo, el descubrimiento de

¹⁰⁵ El Siglo Diez y Nueve, lunes 7 de enero de 1851, pág. 28

algunos datos sobre las relaciones de trabajo que establecía el editor tapatío nos ha llevado a escribir este apartado, que en un principio no se había contemplado y que de alguna manera queda incompleto porque surgen más preguntas que respuestas. No obstante consideramos necesario incluirlo porque abre la posibilidad de futuras investigaciones sobre los editores en México.

En el Archivo General de Notarías de la ciudad de México se encuentran varias transacciones realizadas por Cumplido que dan pistas sobre las condiciones de trabajo que establecía con sus empleados. Sobresale una declaración de linderos hecha el primero de enero de 1847, en la cual se dan datos importantes sobre las condiciones materiales y de disposición interior del taller de imprenta ubicado en la calle de los Rebeldes número 2¹⁰⁶. La sección que ocupaba la litografía al parecer disponía de un amplio espacio y fue entonces cuando el famoso editor decidió ampliar la imprenta. El mismo Guillermo Prieto recuerda estos cambios, productos de la hiperactividad del editor:

Cumplido era infatigable en las labores a que se dedicaba, y puede decirse que estaba a punto de descubrir por su actividad el movimiento continuo. Recompuso, y transformó varias veces la parte del edificio del Hospital Real que le estaba asignado [y ocupaba parte de su imprenta], tirando paredes, reponiendo pisos, fabricando altos, abriendo y cerrando puertas y acomodando a sus necesidades o caprichos cuanto encontraba a la mano. En la azotea, con macetas y cajones, improvisó un jardín primoroso de flores exquisitas; al lado edificó una galera para disecar aves, hizo su casa de habitación contigua a la imprenta que ocupaba vasto terreno, con departamentos de redacción, peñazos (sic), prensas y maquinarias así como braseros, tubos y útiles para los cilindros con que se tñaba la letra¹⁰⁷

Se encuentra asimismo el contrato que hizo con un operario estadounidense apellidado Nollan, el 24 de mayo de 1845, que por su importancia glosamos en su mayor parte, y el cual dice que Eduardo Nollan, sin necesidad de interprete, por entender y saber el castellano, y previa la manifestación que me ha hecho de una carta de seguridad que le devolví, con fecha del 23 de enero de 1845, firmada por Francisco de la Parra, por ocupación del Sr. Ministro de Relaciones Exteriores y el Sr. editor Ignacio Cumplido, comparecen, el segundo como dueño del establecimiento de imprenta situado en la calle

¹⁰⁶ "Declaración de linderos", México, 19 de enero de 1847 ante la notaría 426, del notario Francisco de Madariaga. Archivo General de Notarías de la ciudad de México, en adelante (A.G.Not.)

¹⁰⁷ Guillermo Prieto *op. cit.* páginas. 311-312

de los Rebeldes número 2 y el primero como impresor-maquinista capacitado en Filadelfia, para firmar un contrato de servicios, en el que se establece lo siguiente:

Mr. Nollan tendrá a su cargo la imprenta con todos los útiles anecios (sic) y se le suministrarán el número suficiente de jóvenes aprendices, los cuales instruirá, tanto en trabajos finos como corrientes, así de mano como mecánicos enseñándoles a conocer las piezas de que se forman, desarmándolas algunas veces y haciéndoles que ellos las vuelvan a armar para su mayor instrucción. Enseñará en un plazo de dos años, a partir de la fecha de este contrato, a hacer tinta, fundir cilindros, mojar papel, forrar tímpanos y arreglar todo, a cualquiera de los jóvenes que disponga el Sr. Cumplido.

Todos los sábados dará un apunte al administrador de la imprenta de los trabajos que hayan ejecutado en la semana, designando la obra; el individuo que las ha hecho y acompañando un ejemplar de cada uno de ellos. Los jóvenes a los que les enseñará los detalles de su oficio son: Faustino Martínez, Pedro Muñoz Ledo, Juan Yañez, Viviano Salas y Jacobo Macedo.

El sueldo será de ciento veinticinco pesos y la habitación que actualmente ocupa, pagando la mitad de su sueldo el día 15 y la otra mitad el día último de cada mes y de la cual dejará en la caja del establecimiento la cantidad que guste, la que se le beneficiará en cuenta y entregará cuando concluya el termino de este contrato. El horario en verano será de las 6 de la mañana a las 6:30 de la tarde, con una hora para comer de 12 a 1 de la tarde. En invierno el horario será de las 6:30 de la mañana a las 5:30 de la tarde, con el mismo horario para comer. El único día de descanso será el domingo, a menos que haya un trabajo urgente que hacer y en todo caso se le pedirá su colaboración, sin ninguna remuneración adicional.¹⁰⁸

Lo anterior demuestra que el editor Cumplido recurría, en ocasiones, a operarios extranjeros para enseñar las nuevas técnicas a aprendices mexicanos, porque seguramente no había o existían muy pocos artesanos capacitados en este tipo de trabajo. Por lo mismo, Ignacio Cumplido, estaba convencido de la necesidad de capacitar personal nacional que supiera manejar todos los aspectos técnicos de la imprenta y, aunque no hemos encontrado abundantes datos, suponemos que esta capacitación también se extendió a la litografía. En casi todos sus contratos que lleva a cabo con las casas editoriales, encontramos la estipulación de que el maestro extranjero, ya sea en el ramo de la imprenta o la litografía, enseñe y capacite a un numeroso grupo de jóvenes que están en su taller, en calidad de aprendices u oficiales.

Subsiste por lo tanto un carácter gremial en la imprenta de Cumplido, aunque con ciertos matices modernos. Es decir, tenemos un empresario y dueño del establecimiento

¹⁰⁸ "Contrato de servicios entre el Sr. Nollan y el Sr. I. Cumplido". México 24 de mayo de 1845, notaría 426 a cargo de Francisco de Madariaga (A.G.Not.)

de la imprenta y la litografía (Cumplido) para el cual trabajan operarios especializados en diferentes funciones, como en cualquier fábrica capitalista, pero las relaciones de trabajo que se establecen entre los operarios es todavía gremial. Basta señalar que los trabajadores viven en la propia imprenta de Cumplido y los más jóvenes no reciben sueldo, pues se supone que van a capacitarse en el oficio de impresor o litógrafo. Prueba de ello lo encontramos en los numerosos contratos que hace Cumplido, con los padres o tutores de varios jóvenes, que los llevan al taller de la calle de los Rebeldes número 2 para que aprendan un oficio. En los contratos se aclara que no recibirán sueldo por el trabajo que desempeñen, pues van a aprender, a cambio, se les dará un lugar donde vivir, la comida y el vestido. Se aclaraba que el lavado de la ropa corría regularmente por cuenta de los padres o tutores y en caso de desobediencia o algún conflicto con estos aprendices, Cumplido estaba en el derecho de castigar a quien lo ameritaba o de mandarlos a la Correccional de menores infractores. Como ejemplo de estos contratos tenemos el realizado curiosamente por un diputado, de nombre Pedro Muñoz Ledo que lleva a su hijo al taller de Cumplido en calidad de aprendiz. En el contrato no se omite que:

El Sr. Cumplido queda autorizado a castigar al aprendiz moderadamente y en caso necesario de mandarlo por el tiempo que crea necesario a la casa de corrección de jóvenes delincuentes y el tiempo que en ella permaneciere no se le abonará en el aprendizaje, lo mismo si es que falta por enfermedad. En caso de no cumplir alguna de las partes con las cláusulas de este contrato tendrá que indemnizar a la contraria de los perjuicios y menoscabo que le puedan seguir.

Firman Ignacio Cumplido, Pedro Muñoz Ledo, José de la Luz de Muñoz Ledo y Ramón de la Cueva.¹⁰⁹

La mayoría de estos aprendices son menores de edad. Encontramos entre ellos distintas categorías, la más común es la de aprendices que pagan con su trabajo la enseñanza del oficio, pero también se tenían domésticos de la casa de Cumplido, que en sus ratos libres se ocupaban en aprender un oficio en la imprenta y aún hay algunos que pagaban entre 15 y 16 pesos por esta enseñanza que para la época en ningún modo se consideraba informal como podríamos pensar ahora. Se señala comúnmente que los jóvenes sólo verán a su familia uno o dos domingos al mes y sorprende que el contrato se extienda

¹⁰⁹ "Contrato de servicios entre Ignacio Cumplido y el Sr. Pedro Muñoz Ledo", México, 27 de marzo de 1845. Notaría 169 a cargo del notario Ramón de la Cueva, volumen 1002 tomo 1

de 5 a 7 años¹¹⁰. Para el editor tapatío representaba evidentemente una ventaja tener un gran número de estos aprendices en su imprenta que realizaban los trabajos más sencillos, aunque esto no le restaba el que fueran pesados, a cambio de alimentarlos, vestirlos y darles techo. La sujeción era completa, y esto explica, en parte, el motivo por el cual el taller de Cumplido era el lugar que menos créditos daba a los litógrafos, ya que el editor los consideraba empleados y no artistas. Resulta paradójico que quien haya contribuido tanto al desarrollo de la litografía no reconociera los derechos de autor. En casi todas las imágenes litográficas salidas de su taller, sólo se incluye el nombre del dueño de la casa editorial o imprenta, en nuestro caso de "la litografía de Ignacio Cumplido".

Por otra parte, no estaba equivocado Guillermo Prieto cuando señalaba que: "Cumplido era celosísimo de que nadie perdiera su tiempo, ni se divagase, ni parpadease, tenía a cada redactor en su cuarto, aislado donde un curioso habría podido estudiar los caracteres de cada cual"¹¹¹. En cuanto al sueldo el mismo Prieto menciona que a él se le: "... asignó quince pesos mensuales por dos artículos semanarios, y además siete pesos cuatro reales para el abono del teatro, quedando entendida mi obligación de hacer lo más que se me ordenase"¹¹². Quince pesos no eran desde luego una cantidad despreciable para un escritor en ciernes, si se toma en cuenta que también a los escritores se les daba habitaciones en el taller:

Payno vivía con el señor Cumplido y escribía en las piezas que le tenía destinadas, en las que había figurines de moda, aperos de jinete, armas y libros, pomadas y licores, sin faltar por supuesto un gorro de Newton, ni un chivo con dos cabezas... A mi [a Prieto] me destinó el señor Cumplido una pieza de azotea, que había reservado para la disección de aves, que hacía con perfección. Tal distinción se me hizo por mi fama de parlanchín y amigo de perder el tiempo, y por la manía de que

¹¹⁰ En el Archivo de Notarías se encuentran infinidad de estos contratos que hacían los aprendices con Ignacio Cumplido, en sólo unos cuantos meses encontramos a: Arcadio Maya de 15 años, llevado por su padre (16 de diciembre de 1845, Notario Ramón de la Cueva, notaría 169); Faustino Martínez de 15 años, llevado por un tutor (19 de diciembre de 1845, Notario Ramón de la Cueva, notaría 169); Trinidad Bernal de 15 años (29 de diciembre de 1845, Notario Ramón de la Cueva, notaría 169); Ponciano Molina, huérfano de 14 años (27 de febrero de 1845, notaria anterior) Luis Jauregui de 16 años (9 de marzo de 1846, notaria anterior); Cirilo Rodríguez de 13 años (17 de abril de 1844, notario Manuel García, número de notaría 243); Irineo Jauregui de 14 años (20 de abril de 1844, Notario Manuel García, número de notaría 243). (A.G. Not.)

¹¹¹ Guillermo Prieto *op. cit.* páginas 216-217

¹¹² *Ibidem*, pág. 216

no me he podido curar, de hablar en voz alta, gritar, llorar, reír y armar bulla cuando escribo¹¹³.

Faltan, sin embargo, datos para dibujar este tipo de relaciones con los litógrafos, pues las que hemos mencionado han sido con operarios de máquinas, aprendices de impresores y los escritores mismos. Es una lástima no haber encontrado en los archivos notariales contratos realizados con los dibujantes litógrafos, aunque podemos imaginarnos que las condiciones de trabajo eran muy similares. Dejamos a futuras investigaciones analizar estos aspectos de la labor editorial del tapatío.

II.6. OTROS EDITORES ENTRE 1837 y 1847.

Al cobijo de este boom editorial iniciado, como hemos visto, a partir de 1837 surgieron otros editores que también publicaron revistas, novelas o álbumes ilustrados. Ninguno por cierto, hay que reconocerlo, con la audacia de Cumplido para lanzarse a proyectos de enorme aliento, buscar constantemente las más recientes innovaciones en la técnica como la iluminación de las litografías, buscar ese carácter nacional en las ilustraciones, motor de su desarrollo, y en fin, mantener una relativa constancia y persistencia en las publicaciones. Especialmente en este último punto, son pocos los que no aparecen como estrellas fugaces en el firmamento editorial, y pese a los obstáculos se mantienen publicando. Ellos son los únicos que se les puede llamar dignamente competidores de Cumplido. Por eso más que en un orden cronológico, queremos señalarlos por su importancia. Así tenemos a los siguientes.

Vicente García Torres (1811- 1894) El verdadero y casi único competidor fuerte de Ignacio Cumplido nació en Pachuca Hidalgo, el año de 1811. De una familia muy pobre vino a la capital y tuvo un acomodo subalterno, según Guillermo Prieto, en calidad de sirviente o dependiente en la casa del Marqués de Vivanco (general José Morán). Por su honradez y buena conducta se le consideró como hijo de esa ilustre familia que, emigrando a Europa, le llevó consigo a Inglaterra (1828) donde aprendió el inglés, y a

¹¹³ Ibidem pag. 217

Francia (1833) donde aprendió el francés y se perfeccionó en las maneras cultas y en los usos de la buena sociedad¹¹⁴. Según el mismo Prieto, fue en el extranjero donde “casó con una suiza muy laboriosa y llena de virtudes, la que cuidaba diligente a su esposo, le dirigía con su buen juicio y fue móvil poderoso del lugar distinguido y de la buena posición que ocupó después¹¹⁵”. La esposa de este personaje, descubrimos, por el padrón de población de 1842, se llamaba Mariana Deriaz, en realidad francesa de origen suizo, la cual en febrero de ese año tenía 29 años, lo que nos hace suponer que había nacido en 1813 o 1814. Para febrero de 1842 los esposos García Torres vivían en la calle del Espíritu Santo número 4 y habían procreado dos hijos: Guadalupe de cuatro años y Vicente García de dos¹¹⁶. Para entonces el editor García Torres se apuntaba como dueño de una imprenta de gran renombre.

Es interesante notar que los hijos aparecen en este padrón solamente con el apellido de García, lo que hace pensar que era cierta la afirmación de Guillermo Prieto respecto a que “parece que solo se estableció con el nombre de García, con una imprenta de mala muerte, en una de las calles del Rastro. En otra calle del mismo nombre, distante, existía otra imprenta de igual pelaje llamada de Torres. La vecindad de los dos reclutas de Gutenberg no dejaba de presentar los inconvenientes de la competencia, así que cuando murió Torres, (Vicente) García, que era avisado, hizo una fusión topográfica y tomó el establecimiento el nombre de García y viuda de Torres. Andando los tiempos, y sin saberse la causa se modificó el nombre al de García Torres”¹¹⁷.

¹¹⁴ Ibidem, pág. 312. Señalo los años de su estancia en Inglaterra y Francia tomando los datos de Martha Celis de la Cruz en su artículo “El empresario Vicente García Torres (1811- 1894)” en Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822. 1855), Miguel Castro, coordinación México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/UNAM, 2001 págs. 147-149. Aunque esta autora no señala todas sus fuentes para la biografía que realiza de Vicente García Torres, especialmente los años de su viaje a Europa, coincide con el exilio que el marqués de Vivanco realizó al viejo continente. En este artículo Celis de la Cruz también señala que García Torres tuvo tiempo de conocer en esos países las doctrinas socialistas de Owen, Saint Simón y Fournier, determinante en su formación política, pero sin demostrarlo plenamente.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Padrón de población para el año de 1842. Cuartel mayor número 2, manzana 47, calle de Espíritu Santo número 4, s/p. Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de México, en adelante (A.A. M) Monserrat Gali Boadella en su tesis Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México, México, tesis para optar el grado de doctor en Historia del Arte, por la facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., 1995, señala que es seguro que la esposa de García Torres influyó poderosamente en la orientación feminista de algunas publicaciones de su esposo, e incluso llega a suponer ella tradujo varios de los textos publicados en las revistas.

¹¹⁷ Guillermo Prieto, op. cit. pág. 313

Sea como fuere, lo cierto es que la imprenta de García Torres empieza a funcionar entre 1837 o 1838 y, si creemos nuevamente en Guillermo Prieto, “al nacer su industria imprimió un Tratado de Diplomacia, que tuvo un éxito asombroso atendida la época, las pocas relaciones del editor y los suscriptores, en su mayoría formado por carniceros y gente de tráfico de abarrote pedestre. Sin embargo, la obra de Diplomacia se le señala como el primer escalón de la fortuna del rico propietario El Monitor Republicano¹¹⁸”. Por otro lado, ahondando en más detalles sobre este impresor, debemos decir que según sus contemporáneos el carácter de García Torres era de un personaje:

abierto y sincero como el de muy pocos: gastador, enamorado, valiente y liberal, lleno de sinceridad y abnegación. A tan preciosas cualidades no pudieron obscurecerla ni los resabios de su primera educación, ni su ignorancia supina, ni los arrebatos de un genio fogoso, pero en el fondo lleno de bondad y cuando se trataba de la defensa de sus principios, olvidaba como ninguno de los impresores, su vida y sus intereses por no degradar ni desfigurar sus opiniones. Por elevada que fuera la persona y por comprometida que fuera su situación no traicionaba sus sentimientos¹¹⁹.

Vicente García Torres se convierte en fuerte competidor de Cumplido, con quien por cierto llevaba buena amistad¹²⁰, a partir de la década del 40, cuando empieza a publicar varias revistas. La primera de ellas es el tomo tercero del Diario de los niños que empezó a circular en 1840. Originalmente la revista la editaba Miguel González en su imprenta de la tercera calle Real número 3 desde 1839, cuando apareció el tomo primero, pero probablemente por problemas económicos la obtiene García Torres al año siguiente. En el tomo tercero se encuentran varias litografías de excelente calidad como “El amor maternal” o un dibujo de “Halcones”, que seguramente son copias de alguna revista extranjera. La más interesante a mi juicio es la del “Combate de gladiadores mejicanos” tomada de la Historia Antigua de México de Francisco Javier Clavijero¹²¹, en esta estampa dos guerreros aztecas se encuentran luchando con mazos y escudos en las manos sobre una piedra de sacrificios, mientras un público expectante los observa (Figura 81). La litografía no está firmada aunque pudo ser del taller del Portal de las

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Martha Celis de la Cruz, op. cit. pág. 150.

Flores, número 5, o de la calle del Espíritu Santo junto al número 1 (sic), que son las firmas que aparecen en otras imágenes de este tomo. La siguiente publicación es el Semanario de las Señoritas Mexicanas, educación científica, moral y literaria, impreso en la calle de la Palma número 4 en 1841. En esta revista todavía se perciben los balbucos que da García Torres en su incursión en la litografía, pues la mayoría de las imágenes son grabados seguramente pedidos o mandados a hacer en Europa. Aunque tenemos algunas imágenes litográficas hechas por Hipólito Salazar que siguen muy de cerca esos intereses nacionalistas de Cumplido, así una encontramos una “Vista de Guadalajara”, sin firma; una “Vista de la luneta principal de la Alameda de México el día 16 de septiembre”, la cual representa un templete levantado para los discursos que daban en ese lugar en tan memorable fecha, interesante por lo demás como testimonio histórico (Figura 82), pero nada relevante en el aspecto artístico, pues fue tomado, con algunos cambios en las figuras, de un cuadro al óleo que existe en el Museo Nacional de Historia de autor anónimo; un retrato de Xochitl reina de Tula, con los consabidos anacronismos en el vestuario y la litografía costumbrista de “La mejicana” (Figura 83), la cual representa a una joven vestida con un traje de China, sin rebozo, con un corpiño a manera de chaleco, falda muy zancona de varios colores y zapatos anudados con cáligas.

La figura aparece de pie, de frente con la cabeza un poco inclinada, no totalmente de frente y esta situada en un espacio físico determinado. A pesar de que el paisaje no responde a la vegetación típica de México, a su pies aparece una canasta, en la que se alcanzan a distinguir frutas y una servilleta, que denotan un modo peculiar de portar los alimentos en nuestro país. En opinión de María Esther Pérez Salas:

no podemos considerar que en esta litografía se de un tratamiento propio de los tipos en la medida que el paisaje es trabajado con gran detalle, más bien parece que es un dibujo tomado de una pintura o figura de cera. Lo que resulta relevante, es que se reproduzca el traje de China como el símbolo de lo mexicano, aunque cabe señalar que se nota cierto remozamiento, al sustituir las trenzas por rizos y flores a la manera de los peinados románticos de la época¹²²

No sabemos quién es el autor ni de donde se tomó el modelo para la mejicana, lo cierto es que con estas obras García Torres se adelantaba en la creación de tipos populares

¹²² Clementina Díaz y de Ovando “El grabado comercial en México 1830-1856” en Historia del arte mexicano, México, SEP/INBA/SALVAT/, 1981 número 69 pág. 172.

publicados en las revistas. El Mosaico Mexicano, que en esos momentos también salía al mercado, todavía no contiene ejemplos de tipos populares ni aún copiados de otra técnica. Cumplido tendrá que esperar hasta aparición de El Museo Mexicano en 1843 para crear los llamados tipos.

Algo parecido sucedió en el género del retrato con la revista El Apuntador, que también sale a la luz en 1841 conteniendo notas de teatro, impresa ya en el taller situado en la calle del Espíritu Santo número 2, es decir, muy cerca de la casa de García Torres. Cada número costaba dos reales para los suscriptores de la capital y tres reales para provincia siendo las imágenes litográficas más numerosas, hechas en la litografía de la calle de la Palma número 4, es decir, en la de Hipólito Salazar al cual pertenecía. Aquí volvemos a encontrar varias copias de obras extranjeras pero sobresalen los retratos de personajes importantes del momento, así tenemos el retrato del actor español Fernando Martínez (Figura 84), gloria del teatro principal con la firma del artista R. Izquierdo, logrando captar una excelente fisonomía del retratado. Lo mismo sucede con el retrato de Soledad Cordero, distinguida actriz del mismo teatro principal y afamada por discreta, agradable y de buena reputación. Era, por cierto, la primera vez, hasta donde sabemos, que se publicaba el retrato de una actriz mexicana en una revista literaria y seguramente ayudó a propagar la fama de esta joven, demostrando a la vez los progresos que hacía la litografía en México, pues el semblante y la personalidad de la actriz parece fueron fieles al original. La misma capacidad para captar los rasgos de una persona se da con el retrato de la cantante de ópera Anaida Castellan de Giampetro, en el papel de Lucía de Lammermoor (Figura 85) en la cual encontramos a una mujer de mediana edad en la cual se destaca una belleza serena y unos ojos pequeños casi miopes; en la piedra se estampó la firma del dibujante Izquierdo y se señaló el taller de litografía situado en la calle de la Palma número 4.

Tenemos, asimismo, retratos del actor español Miguel Valleto y del Conde de la Cortina, acompañados de sus respectivas biografías. Sin duda, El Apuntador será la primera publicación de García Torres en que el texto y las litografías son igualmente importantes, y en donde se percibe una mayor calidad en las imágenes; aunque, desde luego la calidad de los retratos difieren mucho de los que se harán posteriormente en publicaciones como El Album Mexicano en 1849 o El Panorama Teatral de 1856. Pese a

¹²² María Esther Pérez Salas *op. cit.* pág. 254

captar la personalidad de los retratados, seguramente tomados del natural, todavía les falta fuerza en el dibujo y en las expresiones del rostro, más bien se pueden equiparar con los retratos que habían aparecido en El Recreo de las Familias de Galván editados en 1838. Pero sería exigir demasiado a litógrafos dibujantes, como Izquierdo, que apenas empezaban a despuntar en el manejo de la técnica y el dibujo que son procesos largos en el aprendizaje y la práctica.

El Apuntador representó una novedad porque incluyó un mayor número de retratos de personas vivas en ese momento a diferencia de las publicaciones de Cumplido que manejaban héroes o personajes ilustres ya muertos. De alguna manera, y sin saberlo, los editores empezaban a manejar la publicidad en los personajes famosos, que luego madurará y se desarrollará con el advenimiento de la fotografía. Desgraciadamente El Apuntador sólo tuvo un año de vida, y se suspendió dando entre otras explicaciones la falta de suscriptores, lo que fue una lástima pues sus notas sobre teatros son muy interesantes

De esta manera García Torres empezaba a cubrir aspectos que no habían sido tratados hasta ese momento por las revistas de Cumplido, como los tipos populares y los “retratos de actualidad”. Quizá por eso la llegada del editor de Pachuca en el ámbito editorial y la producción de litografías, fue un acicate para que Cumplido y otros editores mejoraran sus imágenes. Casi para terminar el año de 1841 Vicente García Torres publica el diario La Esperanza, periódico político y literario de México, que se proponía coadyuvar “a formar la opinión y a ilustrar a nuestros conciudadanos sobre sus verdaderos intereses”, pero por no tener imágenes de ninguna índole no nos detendremos en esta publicación. También en 1841, aparece el Semanario de la Industria Mexicana, que tiene como intención fomentar la industria nacional en todos sus ramos y propagar los conocimientos más importantes para los artesanos y los empresarios industriales. En este periódico se encuentra únicamente el retrato litográfico del inventor inglés Sir Richard Arwright hecha en el taller de la calle de la Palma número 4 de Hipólito Salazar. Lo más interesante es que en su introducción el editor señala que:

...he comprado la imprenta de Mariano Galván y me he encargado de desempeñar sus impresiones... en mi nuevo establecimiento de la calle del Espíritu Santo número 2, donde se pueden realizar e imprimir obras, como libros, periódicos, papeles sueltos, anuncios, convites, tarjetas... y se vende papel de todas clases, alemán, inglés, español y de primera clase para litografías. También anuncio que me encargo

de las litografías, estampas, grabados y dibujos que se quieran acompañar a las ediciones, la imprenta está a cargo del señor Mariano Arévalo...¹²³

Por tanto, 1841 parece ser el año del ascenso de García Torres en el mundo editorial con bastante éxito en sus publicaciones y un número abundante de ellas. Al año siguiente, en 1842, el editor se lanzó a su proyecto más ambicioso hasta ese momento publicar la famosa obra de Joaquín Fernández de Lizardi: El Periquillo Sarniento, la cual anuncia el 10 de abril de 1842 de la siguiente manera:

**SUSCRIPCION A LA OBRA TITULADA EL PERIQUILLO SARNIENTO,
POR EL PENSADOR MEXICANO.**

Observando el actual propietario de esta obra la ansiedad con que se buscaba, por haberse consumido las anteriores ediciones ha resuelto hacer otra nueva (edición) mejorándola cuanto le sea posible, tanto en la parte tipográfica como en la redacción; así es que ahora se anuncia saldrá del siguiente modo:

Distribuido en cuatro tomos en octavo mayor; buen carácter de letra y casi nueva; en papel fino y de buen tamaño; con sesenta láminas finas litográficas muy bien grabadas y representando los trajes que se usaron en la época en que se supone verificada la historia; corregida de los errores de imprenta que tenían las anteriores y de otros ligeros defectos; notas explicativas de algunos pasajes oscuros o de algunos dichos o adagios populares.

... Se vende en la imprenta de Don Vicente García Torres, Calle del Espíritu Santo número 2.¹²⁴

Esta obra es, a mi juicio, la más importante de las que publica Vicente García Torres, por la calidad en la impresión y el despliegue de imágenes. Como leemos en el anuncio, desde el principio se señala que la edición contendrá “sesenta láminas finas litografiadas muy bien grabadas y que representan los trajes que se usaron en la época en que se supone verificada la historia”, lo cual revela que hubo un cuidado muy estricto por recrear las escenas de manera verídica, y sobre todo con estampas originales. A diferencia de otras novelas ilustradas como El Quijote o Robinson Crusoe de las cuales se tenían modelos de donde copiar las ilustraciones, en El Periquillo sólo la tercera edición de 1830-1831 estaba ilustrada con grabados; las anteriores ediciones, la primera

¹²³ Semanario de la Industria mexicana, que se publica bajo la protección de industria. México, junio 15 de 1841, imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo número 2, Tomo I, cuaderno 2, pág. 4

¹²⁴ El Siglo Diez y Nueve, domingo 10 de abril de 1842.

de 1816 y la segunda de 1825¹²⁵ no tenían imágenes ni en grabado ni en litografía, por lo tanto el modelo fue esta tercera edición publicada en la imprenta de Galván. Sin embargo, las diferencias son notables pues sólo dos de las imágenes guardan cierto parecido con los grabados de esta tercera edición, especialmente en los temas de la escenas como el del nacimiento y la estancia del Periquillo en la cárcel, por lo demás los detalles en el dibujo son totalmente diferentes y comentaremos más adelante.

Pese a este gran paso, no hubo después continuidad en las revistas de García Torres, pues El Diario de los Niños, La Esperanza, el Semanario de la Industria Mexicana y El Apuntador ya no se publican en 1842, únicamente el Semanario de las Señoritas Mexicanas se mantiene en ese año, aunque se señala que: "...las circunstancias políticas de la capital en estos días han demorado la publicación de este último cuaderno... aunque teníamos dispuestas varias mejoras tipográficas para el tercer tomo, el estado de la capital ha impedido la llegada de letra nueva... por tanto las mejoras las esperamos para cuando la paz se restablezca"¹²⁶.

De nueva cuenta los acontecimientos políticos no permiten la estabilidad de estas revistas ilustradas. En este caso fue la revuelta promovida por Mariano Paredes y Arrillaga en Guadalajara y su posterior Plan de Tacubaya, al que se adhieren Santa Anna y el General Gabriel Valencia, lo que ocasiona graves trastornos en la capital. Aunque el conflicto se solucionó desde el 28 de septiembre de 1841, dando por terminada la revuelta, los efectos al parecer llegaron hasta el año siguiente. No obstante, en el tomo tercero también editado en 1842, El Semanario de las Señoritas Mexicanas se despide argumentando que:

el desgraciado influjo de la crisis monetaria del cobre ha impedido continuar la publicación y no pudiendo disminuir los excesivos gastos que exige su lujosa edición, no pudiendo faltar por otra parte a nuestros compromisos, ni sostenerse la empresa con menos de setecientos suscriptores, nos vemos en la triste necesidad de terminar hoy nuestro tercer tomo y quizás adelante seguiremos en otra edición reduciendo las láminas o calidad del papel¹²⁷.

¹²⁵ José Joaquín Fernández de Lizardi El Periquillo Sarniento, (prólogo de Jefferson Rea Spell). México, Editorial Porrúa, 1987. (Colección Sepan Cuantos... núm 1) pág. X.

¹²⁶ Semanario de las Señoritas Mexicanas, México, Imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo número 2, tomo II, 1842, pág. 5.

¹²⁷ Ibidem, tomo III, 1842, pág. 4.

Y efectivamente Vicente García Torres, antes de que acabara el año de 1842, publica el Panorama de las Señoritas, con ese mismo interés de no solo enseñar sino distraer, aunque por cuestiones económicas se ve forzado a incluir litografías hechas en el extranjero. En uno de los anuncios del El Siglo Diez y Nueve, fechado el 24 de diciembre de 1842, se dice lo siguiente:

PANORAMA DE LAS SEÑORITAS.

De los diez y seis números que salieron de este periódico se ha formado un tomo en 4º. de 540 páginas destinado a servir de presente de pascuas de aguinaldo o año nuevo, que dedican sus editores al beilo seco (sic) mexicano. Esta hermosa obrita no deja que desear en el gusto y lujo de su impresión; esta adornada con preciosas viñetas y guaraciones y acompañada de once estampas, dos del más fino grabado en acero que se ejecuta en Francia, siete de las litografías bien acabadas, dos iluminadas en París y una en México. Además de dos piezas nuevas de música, acomodadas para piano.

En cuanto a su mérito literario, podremos decir, que es una selecta colección de historias y biografías de las mujeres más célebres; de artículos de educación literatura y artes, y de novelas originales o traducidas de la "Tribuna de la enseñanza", del "Diario de las mujeres", del "Museo de las familias" y de otros. Entre las poesías se hacen notar las de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, de una señorita zacatecana y de nuestros poetas Lafragua, Collado y Sierra...¹²⁸

Evidentemente, este inicial fomento a la litografía por parte de García Torres se ve truncado a fines de 1842 ya que, como vemos no recurre a litógrafos mexicanos para ilustrar sus nuevas publicaciones, pero además porque al año siguiente, en 1843, publica pocas obras o prefiere libros editados en el extranjero. Desconocemos cuáles fueron las razones de este retroceso en el ámbito editorial, si por razones de salud, problemas con su empresa, o alguna dificultad política; hasta lo que sabemos, sólo publicó en ese año: La vida de Jesucristo, tomada de la Historia Universal de Bossuet; Los niños pintados por ellos mismos de una edición francesa publicada en 1841 y traducida al castellano, en España, por Manuel Benito Aguirre. En esta última publicación, por cierto, se copió íntegramente el trabajo litográfico de la edición española ejecutado por J. Avrial en los talleres litográficos de J. Aragón y Behiller, seguramente, como bien lo apunta María

¹²⁸ El Siglo Diez y Nueve, sábado 24 de diciembre de 1842, pág. 4

Esther Pérez Salas, por el litógrafo mexicano Hipólito Salazar¹²⁹. Otra publicación fue La España pintoresca, artística y monumental con obras solicitadas a la casa de Massé y Decaen, con litografías que suponemos copiadas de alguna publicación extranjera. Para finalizar el año, en diciembre 6 de 1843 García Torres vuelve a aparecer anunciando una obra titulada La teneduría de libros sin maestro, que vende en su imprenta de la calle del Espíritu Santo número 2, y de la cual se decía contenía litografías¹³⁰. No obstante, parece que nada importante hizo ese año en el aspecto de creaciones originales y de temas mexicanos.

Será hasta 1844 cuando García Torres vuelva a reclamar sus fueros al publicar La Abeja, periódico político y literario, que dura dos meses únicamente (de marzo a abril) y El Semanario Artístico, periódico dirigido a la educación y progreso de los artesanos publicado desde febrero de 1844 a enero de 1846. Publicación, por cierto, que ha merecido poca atención por parte de los investigadores e importante ya que fomentaba la superación, asociación y actualización de los artesanos en la ciudad de México. En este periódico existen algunas litografías hechas por Severo Rocha en el taller de la calle de Tacuba número 14, sacadas de revistas extranjeras, pero quizás lo más importantes son algunos artículos como “El modo de aprender a dibujar sin maestro” del 22 de junio de 1844; “La manera de dibujar” de junio 25 de 1845 y un artículo sobre “La Litografía” del 19 de octubre de 1844. Ese mismo año, García Torres publica también su propia versión de La Conquista de México con un bosquejo preliminar de la civilización de los antiguos mexicanos y de la vida del conquistador Hernán Cortés escrita en inglés por William Prescott, versión castellana de José María González de la Vega, anotada por Lucas Alamán y con litografías de Hipólito Salazar. En dicha obra se marcó una clara competencia con Cumplido que, como ya hemos referido anteriormente al tratar la labor editorial del tapatio, también por esas fechas la editaba haciendo la venta por entregas y superando en mucho la versión de García Torres, sobre todo por tener más obras originales y menos copias¹³¹.

Aunque García Torres señalara en su introducción que: “esta coincidencia no sólo no debilita sino que por el contrario aumenta el interés de la obra que presentamos

¹²⁹ María Esther Pérez Salas *op. cit.* páginas 288-289. La obra se llamó originalmente Les Enfants peints par eux-mêmes.

¹³⁰ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 6 de diciembre de 1843, pág. 4

al público”, quizás por lo apresurado del trabajo, García Torres solicitó a Salazar que copiara la mayoría de las imágenes del libro Historia de la Conquista de México de Antonio de Solís, publicada en Madrid por Antonio de Sancha en 1783, con todos los trabajos, cabe hacer notar, hechos en aguafuerte. Algunas imágenes en cambio abrevaron en otras fuentes, como el retrato de Pedro de Alvarado, del cual se dice que era una copia del óleo que poseía el Conde de la Cortina y también se incluyeron algunos cuadros hechos por Carlos París, como una vista de los volcanes en la época prehispánica, en los que se encuentran unas vacas, en total anacronismo con la época, pues estos animales fueron traídos después de la conquista.

Ese año será importante porque a partir del 22 de diciembre de 1844 aparece la gran publicación de García Torres: El Monitor Republicano, el segundo gran pilar del periodismo mexicano en el siglo XIX, pues el primer lugar le corresponde al periódico de Ignacio Cumplido El Siglo Diez y Nueve y esto sólo por aparecer primero, pues en cuanto a calidad y permanencia ambos guardan enorme similitudes: periódicos con mayores anuncios, formato más grande, editoriales de fuerte contenido social, tipografías modernas, noticias de teatros y sobre todo continuidad en una época en que los periódicos podían tener la vigencia de unos meses. El Monitor Republicano fue, según varios especialistas, “un innovador del periodismo mexicano, pues trataba de política, literatura, comercio, poesía y publicidad”¹³², costaba 18 centavos y entre sus colaboradores, a lo largo de su existencia, se encontraban personajes de la categoría de José María Vigil, Manuel Payno, José González, Juan A. Mateos, José María Iglesias, Francisco de Olaguíbel, José María Lafragua, Vicente Segura, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ponciano Arriaga, Manuel María Zamacona y Francisco Zarco, muchos de los cuales también trabajaban en El Siglo Diez y Nueve.

El año de 1844 parece ser de gran actividad para todos los editores y litógrafos, pues Vicente García Torres publica el primer tomo del El Ateneo Mexicano, en donde encontramos algunas litografías de una caricatura política francesa y un retrato de Daniel O’Connell, político inglés del momento, a más de algunos mapas y planos que no contienen firma. Los socios de la publicación eran don José María Tornel que fungía como presidente y Mariano Otero, como vicepresidente. El Ateneo solo publica el

¹³¹ Elena Isabel Estrada de Gerlero “La Litografía y el Museo Nacional como armas de nacionalismo” op. cit. págs. 153-169.

segundo volumen en 1845 y desaparece, sin dar explicaciones, como otros tantos de sus similares.

Lo cierto es que 1844 fue de gran actividad para García Torres y, podemos decir, marcó la cúspide en su labor editorial, prueba de ello es que no conforme con haber comprado la imprenta de Galván, decidió comprar también la imprenta del periódico La Hesperia, el 3 de octubre de ese año del 44. En el documento que asienta dicha transacción se señaló que:

el señor Licenciado D. Manuel Trueba vende a D. Vicente García Torres la imprenta de La Hesperia situada en la segunda calle de Monterilla número 2, con todos sus aperos y utensilios en la cantidad de siete mil pesos, pagaderos en los términos siguientes: el 30 de presente mes (octubre de 1844) mil pesos; el 30 de noviembre seiscientos pesos; el 31 de diciembre de este año mil setecientos pesos; el 30 de enero de 1845 seiscientos pesos; el 28 de febrero de 1845 seiscientos pesos; el 30 de marzo seiscientos pesos; el 30 de abril mil pesos y el 30 de junio de 1845 mil pesos, en plata corriente de cuño mexicano¹³³

Se señala además que para comprar la imprenta “García Torres hipoteca a los señores Trueba y Cobo la misma imprenta vendida que ya posee y otra de su propiedad en la calle del Espiritu Santo número 2, la que por tanto no gravará, hipotecará o enagenará (sic)”¹³⁴ Además “lo señores Trueba y Cobo se obligan a darle a imprimir a García Torres, por un año cuando menos, el periódico titulado La Hesperia, con la misma letra y tamaño que sale, lo mismo que las obras que actualmente hacen chicas o grandes”¹³⁵

No sabemos si se llevó a efecto dicho contrato pues, al igual que Cumplido, García Torres sufre por el ascenso del general Paredes a la presidencia en enero de 1846. A pesar de las seguras represalias que se esperaban a cualquier desacuerdo al gobierno, el periódico El Monitor Republicano criticó la actuación de este general en los destinos del país. Guillermo Prieto nuevamente nos da más detalles de lo que sucedió: “García Torres fue llamado por el señor Paredes para hacerle agrias reconvenciones por su periódico: pero don Vicente, lejos de retractación y disculpa, echó en cara al Presidente,

¹³² Luis Reed y María del Carmen Ruiz Castañeda op. cit. págs. 165-166.

¹³³ Contrato de compra venta entre los señores D. Manuel Trueba y D. Vicente García Torres. México 3 de octubre de 1844, notario Ramón de la Cueva, número de notaría 169. (A. G. Not.)

¹³⁴ Ibidem.

su mal manejo, y ardió Troya. García Torres salió desterrado para Monterrey, dejando a su familia y sus intereses en malísima posición; pero recomendándonos continuar en la lucha hasta el último cuadratin de la imprenta¹³⁶.

El periódico Don Simplicio da cuenta de que Vicente García Torres permanece en la cárcel el 23 de abril de 1846¹³⁷. A partir de entonces, suponemos que las labores de García Torres, al menos en el ámbito de la litografía, se suspenden. Desde luego que su periódico El Monitor Republicano continuó gracias al apoyo de sus colaboradores y la energía de su esposa, pero obviamente en el destierro ya no pudo promover obras con imágenes litográficas. Parece ser que estos años no son favorables al editor pachuqueño, afortunadamente regresa pronto del exilio en agosto de 1846, dando cuenta de ello el periódico El Republicano,¹³⁸. Para entonces las condiciones ya no son propicias en el ámbito editorial por la Guerra con los Estados Unidos y el bloqueo que promueve a los puertos. Luego se sucede la ocupación de la ciudad en 1847, y de este modo se cerraban las labores de un editor que influyó decididamente en la litografía. Las obras más importantes de García Torres para la litografía fueron a mi juicio Semanario de las Señoritas Mexicanas de 1841, El Apuntador de 1842 y El Periquillo Sarniento, también de 1842. En todas ellas, antes que nada, hay una preocupación por imprimir obras originales, pero también se incursiona en los géneros como los tipos populares, las escenas costumbristas y el retrato contemporáneo, el cual, por cierto, no había sido trabajado hasta entonces por Cumplido. El resto de las publicaciones no son tan importantes pues incluyen copias, pero al menos dieron trabajo a los litógrafos. En cuanto a innovaciones tecnológicas, no encontramos ninguna hecha en los trabajos de García Torres, quizá porque nunca tuvo una imprenta litográfica propia, o también, como me lo ha hecho notar el Dr. Pablo Mora, porque no se asoció con técnicos extranjeros, como Massé y Decaen, que, más conscientes del aspecto técnico, lo hubieran orientado al respecto como sucedió en el caso de Cumplido.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Guillermo Prieto op. cit. pág. 245

¹³⁸ Don Simplicio, 23 de abril de 1846, pág. 2 núm. 34

¹³⁸ El Republicano, 31 de agosto de 1846, pág. 3.

Mariano Galván Rivera (1791?-1876) fue otro de los editores que influyó en el desarrollo de la litografía, aunque desde luego en menor grado que los dos anteriores. Mariano Galván fue librero, editor, autor de calendarios y tío del famoso escritor romántico Ignacio Rodríguez Galván. Según datos de García Icazbalceta, se estableció en México en 1825 y lo considera “el fundador del comercio de la librería en México”, el primero también que excitó a los literatos del país para escribir y traducir las obras destinadas a la imprenta¹³⁹. En 1826 Galván introdujo el taller de imprenta que puso al cuidado del impresor Mariano Arévalo, que después aumentó y que en 1841 tuvo que liquidar por problemas financieros, la cual como vimos vendió a Vicente García Torres. Además de los famosos Calendarios de las Señoritas Mexicanas y de otros que llevan su apellido editados desde 1826 y de libros como la Biblia de Vencé, editó la primera edición mexicana del Quijote, El Periquillo Sarniento, y periódicos como El Observador y El Indicador, dando el apoyo material para que se editasen revistas como El Recreo de las Familias. Esta última, promovida por Ignacio Rodríguez Galván, quien finalmente quedó como editor aunque no de manera explícita y hecha como la mayor parte de las revistas de literatura, con copias de artículos extranjeros y algunos mexicanos, destacando especialmente las notas sobre teatro.

El Recreo de las Familias apareció quincenalmente a partir del 1º de noviembre de 1837 y concluyó en abril del siguiente año al completar un semestre. Fue de las pocas publicaciones de Galván que contiene litografías: doce retratos de personajes relacionados con la creación literaria o con las bellas artes, (como Calderón de la Barca, Diego Velázquez, Víctor Hugo, Murillo, Lope de Vega etc.) y cuatro alusivos a temas tratados en la revista (como sordo mudo y ciego; o loco asesino). Todas estas imágenes fueron hechas en la imprenta litográfica de Rocha y Fournier, y tienen la firma en la piedra lo mismo que la dirección en la 2ª. Calle de la Monterilla número 6. Desgraciadamente el crédito debe limitarse a la parte técnica, ya que cotejando este material gráfico con el de El Artista de Madrid se concluyen que fueron copias. María del Carmen Ruiz Castañeda concluye que:

¹³⁹ Joaquín García Icazbalceta “Tipografía Mexicana” en Diccionario universal de historia y geografía, vol. 5, México, 1855, págs. 972-973, citado en El Recreo de las familias, México, (sic) Librería de Galván, 1836. Edición facsimilar y estudio preliminar de María del Carmen Ruiz Castañeda, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/UNAM, 1995, pág. XVII.

ocho de las litografías fueron tomadas de los retratos que hizo Federico de Madrazo [para El Artista]; tres son, respectivamente, de Cayetano Palmoroli, Carlos Ruis Ribera y F. Morales de C., todos ellos españoles y pertenecientes a la redacción El Artista; cuatro son de origen desconocido, pero ciertamente europeo, y solamente el retrato de José María de Heredia que orna el número 7 de la revista es de factura enteramente mexicana¹⁴⁰ (Figura 60).

Como bien lo señala la misma autora, en ningún caso el editor o los litógrafos otorgan crédito a sus inspiradores y aun en el caso del retrato del Duque de Rivas se introducen modificaciones en el texto y la imagen¹⁴¹.

En el retrato de José María de Heredia es notoria la desigualdad en la ejecución del trabajo con respecto a las demás, la figura es más pequeña y se encuentra menos detalle en las facciones, quizá por ser, como dijimos, obra mexicana. Era natural pues el modelo se copió directamente o de algún retrato de la época. Se puso al menos el dato de que Verger lo dibujó; litógrafo del cual no hemos encontrado ninguna pista biográfica. Por lo tanto El Recreo de las Familias realmente no estaba aportando nada a la técnica, pues al menos las litografías eran simplemente copias de revistas extranjeras. El único mérito de El Recreo es haber fomentado el interés por la competencia de El Mosaico Mexicano, en sus primeros números. Los defectos, sin embargo, no eran por falta de interés o una visión limitada de las cosas, pues los proyectos prometían mucho más. Al igual que las publicaciones de Cumplido señalaban que:

nuestra intención era, como lo dijimos, **nacionalizar** (subrayado mío) este periódico hasta el grado que nos fuera posible. Queríamos dar a la luz retratos y biografías de los buenos artistas y literatos que tenemos, pero no hemos podido realizarlo, porque necesitábamos para ello algún tiempo, y este nos faltaba... También se hubieran publicado muchos artículos originales, y relativos a nuestra nación; pero nada de esto podemos efectuar: con vergüenza lo decimos, nuestros compatriotas no nos han ayudado en esta empresa; y un periódico no encontró en toda ella el número necesario de suscriptores (sic) para poderse costear únicamente¹⁴².

Esta era precisamente la causa de la suspensión de El Recreo en 1838, la falta de suscriptores, que no todos pueden afrontar como Cumplido, especialmente cuando los

¹⁴⁰ Ibidem, pág. XLI

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem, págs. 474-475

vaivenes políticos, como en este caso el funesto año del 38 con el bloqueo francés en Veracruz, impiden al público interesarse en revistas literarias.

Para 1842, Mariano Galván edita obras que son más seguras de vender en el mercado como La Tierra Santa. Al no tener ya imprenta recurre a la de Vicente García Torres, de la conocida calle del Espíritu Santo número 2. La edición contiene cuarenta ilustraciones hechas en la calle de la Palma número 4, en ese entonces propiedad de Hipólito Salazar, con algunos dibujos hechos por Joaquín Heredia copiados de una edición española, sin aportar nada para el desarrollo de la litografía mexicana. El anuncio de la venta de dicha publicación apareció de la siguiente manera:

SE HA COMENZADO A PUBLICAR LA OBRA TITULADA "LA TIERRA SANTA".

Descripción exacta (sic) de Samaria, Nazareth, Belen, El Monte de los Olivos, Jerusalén y otros lugares célebres en el Evangelio; a lo que se agrega una noticia sobre otros sitios notables en la historia del pueblo hebreo. Obra formada con las relaciones literales de Chateaubriand, de Lamartine, de Michaud, del padre Gúzman y de otros viajeros, y publicada por Mariano Galván Rivera.

Para dar a conocer esta obra, nos valemos de otra publicada en Barcelona análoga a la nuestra, aunque diferente bajo varios aspectos, aplicable al libro que anunciamos entre otras razones por que se agregan trozos de la obra del Padre Guzmán, religioso del Colegio de Guadalupe de Zacatecas, y otros que la han visitado, son las que ofrecemos al público reunidas en dos tomos, de octavo mayor, en veintidos entregas adornadas con cuarenta estampas finas litográficas. Esta obra se publica en cuadernos semanarios de 36 páginas cada una y se pagará por cada entrega dos reales. La suscripción continúa abierta en la librería de Recio, portal de Mercaderes número 7¹⁴³.

En esta publicación se encuentran las vistas de los lugares santos, algunos de irreprochable calidad técnica, como una manera de acercar al espectador a esas tierras ya que en el prólogo se dice "... todo mundo quisiera ver y tocar la esfinge enorme de Menfis y los eternos colosos de Tebas, todo el mundo quisiera ver cómo el Nilo fecunda un reino entero que produce abundantes cosechas... todos quisieran ver unas montañas escarpadas, floridas y coronadas de hielo como el Monte Líbano, en cuyas cuevas quebradas se ven espigas de trigo... esto hoy es posible gracias a la litografía".¹⁴⁴

¹⁴³ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 16 de noviembre de 1842, pág. 2

¹⁴⁴ La Tierra Santa o Descripción exacta de Jope, Nazareth, Belen, el Monte de los Olivos, Jerusalén y otros Santos lugares conocidos en el Evangelio. A la que se agrega una historia sobre otros sitios

Manuel Payno 1820-1894. Se ha visto regularmente la figura de Manuel Payno como la de un político o literato de gran renombre para México, sin embargo, pocas veces, o ninguna, se le ha recuperado en su papel de editor. Consideramos innecesario detenernos en sus datos biográficos y sus aportaciones en la literatura nacional, pues existen innumerables trabajos que se han abocado a esa tarea; aquí solamente resaltaremos este aspecto poco conocido: su labor editorial. El papel de Payno como editor comienza en 1845 con la publicación de La Revista Científica y Literaria, en la cual como ya señalamos, varios sus escritores provenían de El Museo, mismo del que se habían separado para crear su propia revista literaria y entre ellos se encontraba Manuel Payno. Desde la introducción dejan bien claro que “se desligan de las publicaciones de Cumplido, y que su único objetivo es brindar al lector una obra de verdadera utilidad en el país, para lo cual se esmerarán en los temas abordados, en los adelantos tipográficos así como en los de la ilustración y alcanzar el nivel de las revistas francesas de lujo”¹⁴⁵. Más adelante señalaron que:

En cuanto a la litografía, también debemos anunciar al público muchas mejoras, pues vencidas también algunas dificultades por el Sr. Blanco, se ha establecido su oficina con piedras y demás útiles nuevos de los mejores que se usan en Francia. Tanto él, como el Sr. Iriarte, conocidos por la corrección y finura de sus dibujos, siguen encargados de este interesante ramo, teniendo el noble empeño de complacer al público y el que la revista logre el primer lugar entre las publicaciones periódicas de la República¹⁴⁶.

Desde luego que el papel de editor no fue en este caso exclusivamente de Payno pues se encontraban otros colaboradores como Guillermo Prieto, Luis de la Rosa, Casimiro del Collado y otros, que seguramente compartieron esta tarea. No obstante, conociendo la fuerte personalidad de Payno es casi seguro que tuvo un papel importante en este aspecto y de él son la mayoría de los artículos con temas nacionalistas como “Tejas”, para los cuales se requirieron litografías originales e importantes. No olvidemos tampoco que fue en esta revista donde Payno empezó a publicar su famosa novela El pistol del

notables en la Historia del pueblo hebreo. México, publicado por Mariano Galván Rivera en la imprenta de Vicente García Torres, calle del Espíritu Santo número 2, 1842.

¹⁴⁵ “Introducción” a la Revista Científica y Literaria de México, publicada por los antiguos redactores del Museo, México, s.c., 1845-1846, vol. I, págs. I-II

¹⁴⁶ Ibidem.

diablo. Por tanto La Revista Científica y Literaria se distinguió precisamente por continuar su línea nacionalista en los temas tratados y por ende en los dibujos. La carátula misma es un alarde técnico de la litografía de la cual se dice, la trabajaron los litógrafos Blanco y Salazar y “aunque todavía no es tan perfecta como las que se hacen hoy en las ediciones francesas de lujo da una idea de los adelantos de este ramo en México”¹⁴⁷. También en esta revista se copiaron varias vistas de la Sra. Ward como el “Patio de la Hacienda de Salgado”, tomado de la “Hacienda de Beneficio”¹⁴⁸ (Figura 90), o las ilustraciones de Catherwood como: “La hacienda de Xcanchakán” (Figura 129) y “la Casa del gobernador en Uxmal”¹⁴⁹ a las que volveremos más adelante. El trabajo litográfico del primer volumen (1845) se llevó a cabo en los talleres de Hipólito Salazar, y el segundo en la litografía de Plácido Blanco. Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Heredia e Hipólito Salazar, firmaron varias de las obras, lo cual nos habla de un excelente trabajo de equipo, al grado de que algunas de ellas aparecen firmadas por dos autores, aunque no se especifica quién realizó el dibujo y quién lo pasó a la piedra litográfica.

La Revista Científica y Literaria fue evidentemente otra publicación que fomentará la litografía de manera relevante y en ello influyó la presencia de Manuel Payno, pero como ya dijimos fue el único caso, hasta lo que sabemos de su papel como editor. Sin embargo, con ello la participación de Payno en el ámbito editorial no dejará dudas. El Eco del Comercio empieza a publicarse desde marzo de 1848, con la aclaración de que es un periódico de literatura, política, artes e industria con tipografía de Manuel Payno (hijo), impreso en el callejón de Santa Clara número 23. El hecho de subrayar el nombre de Manuel Payno hijo, se hizo probablemente para que no lo confundieran con su padre y aunque esta revista ya no corresponde a la etapa que tratamos en este capítulo, es necesario mencionarlo, porque no volveremos a hablar de este escritor. Para la litografía es destacable porque en El Eco del Comercio, apareció el 19 de abril de 1848, el retrato del papa Pio Nono¹⁵⁰, litografiado en el taller de Plácido

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Ibidem vol. II 1846, pág. 133

¹⁴⁹ Ibidem pp. 232 y 233

¹⁵⁰ Pio IX o Mastai Ferreti fue Papa de 1846 a 1878, proclamó los dogmas de la Inmaculada Concepción (1854) y de la Infalibilidad pontificia (1870) y publicó Syllabus, pero vio desaparecer durante su reinado el poder de la Santa Sede.

Blanco, 1ª. Calle de Plateros número 15 y aclarando que es propiedad del editor. El 29 de mayo y 2 de junio de ese mismo año de 1848, se encuentra el siguiente anuncio:

RETRATO DEL GRAN PIO NONO.

Se vende en la litografía de Plácido Blanco 1ª. Calle de Plateros número 15 y, en el despacho de esta imprenta, callejón de Santa Clara número 23, propiedad de Manuel Payno (hijo).

En la misma litografía se hallan en venta santos en tamaño de un cuarto al módico precio de un peso el ciento¹⁵¹.

El 15 de junio 1848 apareció el retrato del famoso poeta francés Alfonso de Lamartine¹⁵², también hecho en la litografía de Blanco y el 10 de agosto de ese año una vista de la ciudad de Monterrey. Estas son las dos únicas imágenes que encontramos en este periódico, al menos hasta julio de 1848, aunque sabemos que la publicación siguió hasta 1849. Desgraciadamente en la Hemeroteca Nacional no se tienen completos los números. Las litografías son importantes porque están insertas en el texto, no se incluyeron en una hoja aparte, con papel especialmente hecho para litografía. Este es un avance técnico que ya se había hecho con la novela Pablo y Virginia en el taller de Lara en 1843, y del cual hablaremos más adelante. Desconocemos porqué no se continuó esta práctica en otras revistas contemporáneas.

Editores poco conocidos entre 1837 y 1847.

Pocos, en realidad, son los editores que pueden competir en estos años con los dos grandes: Cumplido y García Torres, aunque surgen algunos nombres, muchos de ellos desgraciadamente con escasos datos sobre su vida. El primero de ellos es Miguel González, que según Joaquín García Icazlbaceta fue un "joven mexicano inteligente, aplicado y emprendedor quien estableció una pequeña imprenta en 1837"¹⁵³. Gracias al mismo García Icazlbaceta sabemos que González imprimió L'Universal (1837) periódico en francés, El Diorama¹⁵⁴ y El Almacén Universal en 1840, con litografías de buena factura pero copiadas de publicaciones extranjeras. De las pocas originales encontradas

¹⁵¹ El Eco del Comercio, lunes 29 y viernes 2 de junio de 1848. pág. 3

¹⁵² Alfonso de Lamartine, poeta francés nació en Mâcon 1790 y murió en París en 1869. gran figura del romanticismo, autor de Meditaciones (1820), Armonías (1830), Jocelyn (1836) etc. Se le deben también relatos en prosa como Graziella, que no llegan a la altura de su obra poética, y escritos políticos e históricos.

¹⁵³ Joaquín García Icazlbaceta op. cit. pág. 373.

¹⁵⁴ Ibidem pág. 373

en esta revista se cuenta la hecha por Pedro Gualdi, de la Plaza de Santo Domingo. El Almacén Universal se suspende en ese año de 1840, por falta también de suscriptores y al año siguiente Miguel González edita El Repertorio de Literatura, tratando de abaratar el precio, busca reducir el tamaño, la letra de la revista y continua copiando las litografías de publicaciones extranjeras. De el Repertorio de Literatura, salen el tomo I en 1841 y el tomo II en 1842. Desgraciadamente las imágenes de estas dos revistas no tienen ni firma del dibujante ni del taller litográfico, sólo la dirección de la imprenta en la calle de San Miguel número 3. En la introducción del Repertorio de Literatura se nota que el editor fue consciente del atraso de su revista, comparada con las que editan Cumplido y García Torres, especialmente en el aspecto de tocar los temas nacionales que tanto preocupan a los editores, señala por ejemplo que:

el público debe ser indulgente con este periódico; porque en todos los ramos del saber humano estamos todavía en los principios y sin protección, apenas podrán los más atrevidos dar un paso de tiempo en tiempo... reconocemos al mismo tiempo que a nuestro periódico **le hace falta ese carácter de nacionalidad**, que tienen los periódicos de otros países en donde se cultiva con anhelo la literatura, este es un mal irremediable por ahora (en México), porque para evitarlo es necesario la cooperación de muchas personas, y por lo regular quedan muy mal recompensadas en nuestro país, las que dedican sus trabajos literarios a sus compatriotas, por eso sólo nos queda en nuestra revista copiar unas veces y traducir otras¹⁵⁵

García Icazbalceta resalta que Manuel González no sólo imprimía sus periódicos sino que los redactaba; y que además “no se conocía oficial de caja que le aventajara en velocidad. Era también corrector, y llegó á alcanzar tal conocimiento de la lengua francesa, que muchas veces se le vio tener á la vista un original francés, y verificar al mismo tiempo la traducción y la composición, saliendo de su componedor (sic) una forma en castellano”¹⁵⁶. Desafortunadamente esta carrera se trunco pues “...por la más lamentable desgracia, yendo a Toluca en diligencia, volcó esta en el camino, y González recibió tan grave contusión en la cabeza, que pocos días después falleció el 15 de febrero de 1842”¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Repertorio de Literatura, México, Imprenta de Miguel González, calle de San Miguel número 3, 1842, tomo II, pág. 3

¹⁵⁶ Joaquín García Icazbalceta op. cit. pág. 373

¹⁵⁷ Ibidem.

José Mariano Lara es otro de los editores que trabaja por estos años y del cual tampoco hemos encontrado mayores datos. Afortunadamente sabemos que investigadores del Instituto Mora rescatan su labor editorial y su biografía buscando dilucidar si José Mariano Fernández de Lara y José Mariano Lara son la misma persona, además de su postura ideológica, sus vínculos con otros editores como Mariano Galván, su rivalidad editorial con Ignacio Cumplido entre otros aspectos¹⁵⁸. Para nuestro tema, relacionado con la litografía, habrá que resaltar, al margen de otras publicaciones, su trabajo iniciado en 1843 con la novela Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint Pierre, obra de gran éxito en Francia, ilustrada con litografías realizadas por Hipólito Salazar, tomadas de la edición francesa de 1838. Sin ser obra original este trabajo destaca pues es la segunda vez, que las litografías se integran al texto, es decir la prensa tipográfica y la litográfica son la misma. No sabemos por que método se consiguió este avance técnico, pero fue uno de los casos excepcionales de este tipo de trabajo. A decir de Clementina Díaz de Ovando “la novela contribuyó más que ninguna otra al primer romanticismo y avivar la sensibilidad”. Agrega “la edición mexicana desde cualquier punto de vista que se le considere es un libro excepcional con una concordancia elegantísima del texto con los capitulares, viñetas e ilustraciones que se intercalan en el cuerpo de cada plana, superando sin duda al original francés de Curmer donde se inspiraron nuestros dibujantes y tipógrafos”¹⁵⁹.

Ese mismo año de 1843, Lara edita la obra de J. H. Bernardino de Saint-Pierre La cabaña indiana, también con gran calidad técnica por parte del litógrafo que fue nuevamente Hipólito Salazar. Para 1844 aparece El Liceo Mexicano, con grabados en acero y algunas litografías originales, aunque la mayoría nuevamente son copias de obras extranjeras como los muy conocidos figurines de modas. Destacan en este número algunas vistas como la de la ciudad de México, tomadas desde las torres del convento de San Cosme, y copiadas seguramente de la obra de la señora Elizabeth Ward. Asimismo se encuentra un “Indio Yucateco” (Figura 123) inspirado en uno de Waldeck y la vista “Casa de las Monjas”, tomada, como se señala en el texto, de la obra de John Lloyd

¹⁵⁸ La investigadora Laura B. Suárez de la Torre es quien se encuentra investigando dicho papel. Véase el artículo “Empresarios-Editores en la ciudad de México 1830-1855” en el Boletín del Instituto Mora, Nueva época, vol. 9, número 25, enero-abril de 1999. México. Coordinación de Publicaciones y Difusión Cultural del Instituto Mora, 1999.

¹⁵⁹ Clementina Díaz de Ovando “El grabado comercial en México 1830-1856” en Historia del Arte Mexicano, México, SEP/INBA/SALVAT, 1982, número 69, pág. 174.

Stephens Incidents of Travel in Yucatán, con los dibujos hechos por Catherwood, ninguno por cierto está firmada o se señala el taller donde se hizo. Por ser una sección importante en este corpus sobre las influencias de la litografía, dedicaremos un capítulo aparte para hablar de estas influencias de los extranjeros en la producción mexicana. Ese año fue importante porque también inicia la edición una obra historiográfica importante: Disertaciones sobre la historia de la República Mexicana desde la época de la conquista... escrita por Lucas Alamán con abundantes litografías tomadas de diferentes fuentes y que se continúan en diferentes tomos en 1845 y 1849. En 1845, Lara edita una obra de fuerte sentimiento religioso: La verdadera esposa de Jesucristo, o sea La monja santificada por medio de las virtudes propias de una religiosa, de San Alfonso María de Liguorio, y aunque no están firmados los retratos de monjas en esta obra las supongo obra de Hipólito Salazar (Figuras 94 y 95); esta obra para algunos autores, como Ricardo Pérez Escamilla, es reflejo de la postura conservadora tanto del editor como del dibujante litógrafo, lo cual yo considero muy aventurado. De hecho no está muy clara la situación entre Hipólito Salazar y José Mariano Lara, pues tienen la misma dirección en la calle de la Palma número 4. El anuncio de esta obra apareció el 13 de abril de 1845, para venderse por medio de suscripciones:

Prospecto de una obra religiosa del obispo Alfonso María Liguorio: La Verdadera esposa de Jesucristo o sea la Monja Santificada, en dos tomos con 14 estampas litográficas (el retrato del autor, otra alegórica de la misma obra al frente del segundo tomo, y las doce restantes de las principales Santas religiosas que han sobresalido en el coro de las vírgenes y que son más conocidas en el país). En resumen es una obra dirigida a los cristianos, a los directores de las almas, a los religiosos, a las señoritas que buscan reafirmar su vocación y especialmente a las religiosas o esposas de Jesucristo...¹⁶⁰

Lo que es indudable es que Lara evidentemente no destacó como otros editores en la producción de obras con composiciones originales, pero sí en la edición de novelas ilustradas con gran calidad técnica en las litografías a la vez que con ello sigue fomentando esta actividad en nuestro país y da trabajo a los litógrafos.

Existen otros editores, como Juan N. Navarro y Rafael Rafael, que también con sus publicaciones influyeron en el desarrollo de la litografía, pero que sabemos

¹⁶⁰ El Siglo Diez y Nueve, 13 de abril de 1845, pág. 4

trabajaron especialmente en los años posteriores al 1847 y por eso no los incluimos aquí. Asimismo el trabajo de la casa de Julio Michaud y Thomas, editores ubicados en la calle Junto al Correo, por considerarlos más que nada librerías y vendedores de estampas y por eso nos detenemos poco en ellos en este capítulo. Sabemos al menos que Michaud, de origen francés estuvo originalmente asociado con Massé desde 1837 (ver el capítulo de esta tesis sobre las casas litográficas en las páginas 123 a 164) y en 1840 se separaron, cuando ambos eran doradores, vendedores de cuadros y estampas. Creemos por ello que Julio Michaud no tenía un taller litográfico, sino más bien se convirtió en un vendedor de imágenes y que eventualmente se dedicó a editar obras importantes. Prueba de estos proyectos editoriales más aventuradas fue el Album Pintoresco de la República Mexicana, editado probablemente entre 1849 y 1851, con copias de Nebel y Gualdi, hechas por Lehnert y Urbano López, artistas radicados en Francia. En este álbum se encuentran, junto a las copias, algunas escenas interesantes sobre la guerra con los Estados Unidos hechas por Bastin pero, desgraciadamente, no en todas las versiones que se conocen. Posteriormente Julio Michaud se convierte en un editor importante de colecciones o álbumes de fotografía como los que hizo con la colaboración de Claudé Desiré de Charnay sobre las ruinas mayas y mixtecas que se dieron a conocer al mundo por primera vez, gracias a esta labor editorial y ya bien entrado el siglo vendedor de postales.

De lo que no hay duda es que el papel del editor en esta etapa será decisivo para la evolución de la técnica litográfica. Era el editor, finalmente, quien decidía si se incluían litografías en sus publicaciones o no, pero sobre todo si se necesitaba copiarlas o crear obras originales, si se ejecutaban a color o en blanco y negro, si se incluían en el texto con alguna técnica novedosa y en definitiva el que elegía el taller donde se imprimirían sus imágenes y seguramente a veces hasta el litógrafo mismo. Podemos decir también que, detrás de cualquier imagen, se encuentran los intereses nacionalistas de estos editores, al cual ya hemos aludido, con la consecuente necesidad de representación visual de un país al que se quería conocer en todos aspectos. Todo ello, finalmente, orientaron a los litógrafos para crear temas de asunto nacional en el género del paisaje rural, el paisaje arquitectónico, las antigüedades, ruinas arqueológicas, el retrato, los tipos populares y las escenas costumbristas, empujándola a forjar su propio camino, lejos de la copia. Todavía en estos años considero que la división ideológica entre conservadores y liberales no había cuajado plenamente, a pesar del surgimiento de grupos como los

yorkinos y los escoceses, por ello tampoco se puede traslucir dicha pugna entre los editores, quienes practicaban todavía un nacionalismo libre de ese partidismo ideológico el cual será evidente después. Considero también que, sin el papel del editor, no se comprendería el desarrollo de la litografía en México, pues los litógrafos y las casas litográficas estaban sujetos a sus demandas y a veces a los vaivenes de sus éxitos o fracasos. Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, serán indiscutiblemente las figuras centrales de esta historia, su labor fue el estímulo para que aparecieran otros editores y que a la postre fomentará la competencia dando más trabajo a los litógrafos.

Por otro lado, es importante señalar que en esta época se dio poco crédito a los litógrafos, me atrevo a decir que más casi la mitad de las litografías no están firmadas, por lo mismo los editores son la figuras en la cual apoyarse para obtener datos sobre el desarrollo de técnica litográfica, pues a través de ellos podemos acercarnos, aunque de manera indirecta a todo el proceso de la producción. Los editores además representaban mejor que nadie, las aspiraciones ideológicas de su época, fieles casi siempre a lo que el naciente estado quería de la patria y de sus habitantes, ser “moderno” y “mexicano” como algunos autores han señalado¹⁶¹. En este caso hemos detectado que la modernidad se entendía como progreso, en el sentido de desarrollo económico para todas las clases sociales y, como hemos señalado, estaban convencidos que a través de la educación se alcanzaba ese progreso, la prensa desde luego era una de las mejores herramientas para ello.

¹⁶¹ Ver el preámbulo del catálogo de la exposición Los pinceles de la Historia. De la Patria criolla a la nación mexicana. op. cit. 23 y 24.

CAPÍTULO III. LAS CASAS LITOGRAFICAS EN LA CIUDAD DE MEXICO ENTRE 1837 Y 1847.

Después de analizar el papel que jugaron los editores para el desarrollo de la litografía en México, es necesario ver el que corresponde a las casas o talleres litográficos, lo mismo que el de los dibujantes litógrafos. Por casas o talleres debemos entender los lugares en donde se dibujaban sobre la piedra las imágenes, es decir el sitio en donde se imprimían, donde se tenían las prensas necesarias para llevar a cabo el último proceso de este trabajo, y donde además se contaba con todos los utensilios para el dibujo y la estampación como tintas, lápices, barnices, papel, escritorios, piedras porosas, etc. La casa litográfica era, asimismo, el lugar donde acudían los dibujantes litógrafos para solicitar trabajo y realizar los contactos con el editor, quien solicitaba determinado tipo de imágenes para sus publicaciones, es decir la casa o taller litográfico fue el punto intermedio entre editores y dibujantes. Esto sucedía la mayoría de las veces, pues también se dio el caso de que el taller litográfico editara por cuenta propia y bajo sus propios intereses álbumes, tarjetas, invitaciones, programas, calendarios, piezas de música e incluso novelas, sin los requerimientos del editor, aunque esto fue más raro.

Dentro de este ámbito el dueño o los dueños del taller litográfico son fundamentales, pues fueron sus nombres los que se imprimieron, la mayoría de las veces, en las imágenes. El crédito del litógrafo dibujante no siempre aparecía porque se consideraba como un empleado de la casa, a pesar de que en él recaía la parte del proceso más importante: hacer el dibujo sobre la piedra. Como ya hemos visto ésta era una práctica muy común porque las relaciones de trabajo conservaban todavía un carácter artesanal. Es casi seguro que en los talleres litográficos prevaleciera el antiguo sistema gremial y en donde se encontraban dos grupos: uno compuesto por un maestro, varios oficiales y aprendices que conocían los secretos de la estampación; otro con su maestro, varios oficiales y aprendices en la sección de dibujo sobre la piedra. Eran dos divisiones en el proceso para hacer una litografía complementarios inevitablemente, aunque, en talleres pequeños, es posible que un sólo grupo conociera los dos procesos.

El dueño del taller regularmente era el maestro en el proceso de estampación y no dibujaba, su trabajo se limitaba al aspecto técnico, es decir en preparar las piedras, supervisar el trabajo del dibujante y manejar las prensas y el papel para la impresión. Sin

embargo insistimos, no existieron reglas fijas en todo ello, pues encontramos, por ejemplo, que en el taller de Hipólito Salazar, era él quien seguramente dibujaba e imprimía, dada su formación en un inicio de litógrafo dibujante y luego de impresor litógrafo. Por otro lado, tenemos el caso de Ignacio Cumplido quien se convirtió en dueño de un taller litográfico siendo fundamentalmente un editor, dejando como jefe o maestro en el ramo de estampación a José Decaen el cual adquirió sólo la calidad de un empleado.

A pesar de ello, lo más común es que los dueños de los talleres litográficos fueran extranjeros, casi siempre franceses, quienes venían previamente capacitados en el aspecto técnico del proceso de estampación litográfica, el cual no era fácil o rápido de aprender. Ya en el país, podemos suponer, se asociaban y montaban un taller, contratando a la vez a varios aprendices a los que irán enseñando el aspecto técnico de la litografía. Al mismo tiempo, requerían los servicios de varios litógrafos dibujantes que se habían formado con Linati, sus discípulos o, que definitivamente, habían aprendido sobre la marcha en otros talleres; a estos dibujantes se les pagaba un sueldo por su trabajo como a los demás empleados, sin considerarlos necesariamente artistas. Regularmente, los dueños del taller eran los únicos que se llevaban el crédito en las publicaciones.

De 1827 a 1836, hemos visto, empiezan a surgir talleres comerciales de manera muy incipiente; la escasa demanda de los trabajos litográficos impide la proliferación de ellos. En cambio, la etapa que va de 1837 a 1847 ve un aumento en estos talleres y, sobre todo, una actualización en los avances técnicos de la litografía. Ello se debe, básicamente, a la mayor demanda de los trabajos generada en esos años. También es conveniente resaltar que será en estos momentos cuando aparecen las primeras noticias sobre los aspectos técnicos de la litografía y las ventajas que tienen sobre otras técnicas.

Desde 1836 encontramos noticias alabando la técnica litográfica, sus cualidades, características o historia. Es significativo que en el primer volumen de El Mosaico Mexicano, con fecha 15 de noviembre de 1836, se incluyó un artículo sobre el alemán Alois Senefelder y su descubrimiento de la litografía, de la cual obtuvo el privilegio de su descubrimiento en 1799¹. Luego, para 1840, se insertaron dos noticias sobre este sistema de estampación en las más populares revistas ilustradas del momento, que consideramos las primeras que tratan sobre el tema. En el volumen III de El Mosaico Mexicano, se incluyó un artículo sin firma titulado: "Litografía", el cual explicaba las

bondades de esta nueva técnica y que, según el autor, podía ser aplicada en diversas clases de publicaciones, tanto políticas como artísticas. Se destaca lo barato que resultaba frente al grabado en metal y la facilidad para reproducir un buen número de obras artísticas, concluye diciendo que:

Por medio de la litografía pueden ahora los pintores, escultores y arquitectos, multiplicar sin trabajo algunas de sus obras originales. Los retratistas pueden gratificar a sus patrones con cuantas copias les pidan de un retrato feliz por su exacta semejanza, sin más costo que el del original. En las oficinas de gobierno se pueden obtener copias de los despachos y documentos más importantes sin delación, sin yerro alguno y sin depender de la fidelidad de los secretarios u oficiales. En una palabra, su utilidad se extiende a todo hombre de negocios para preservar copias de sus transacciones, mientras que por otra parte todas las obras de las bellas artes, que antes se hacían con el buril en planchas de metal, han venido a ser más baratas, que está en poder de cualquier apasionado hacer ricas colecciones para deleitarse en sus horas desocupadas²

Ese mismo año de 1840, el volumen III de El Diario de los Niños incluyó entre sus artículos uno titulado: "Historia de la litografía", el cual sugiere que el autor es Mariano Torrente, en donde se hace referencia a los orígenes de esta nueva técnica reproductiva con el proceso inventado por Senefelder en 1798 (sic), además de señalar su paso por Francia, Inglaterra, España con el taller de Madrazo y finalmente Cuba. Concluye haciendo referencia al éxito que ha logrado en nuestro país, por lo cual la publicación se ha enriquecido por el trabajo de uno de los ilustradores que realiza tanto el dibujo como el proceso litográfico, lo cual lo ha llevado a establecer un taller de esta técnica. Se hace referencia que dicho autor (seguramente Hipólito Salazar) trabaja para el Diario de los Niños como para el Mundo Pintoresco. Finalmente resaltaba la importancia de que los mexicanos se instruyan en este novedoso arte, pues:

[...] Si con tanto empeño se apresuró D. Mariano Torrente a referir a sus compatriotas la historia de este arte precioso e interesante, cuán grande no ha de ser nuestra complacencia, cuando podemos indicar los adelantos de uno de nuestros conciudadanos. Tales son los que se advierten por las estampas últimas del Diario de los Niños y del Mundo Pintoresco, debido exclusivamente a un mexicano, sin intervención que más mano que la suya en los dibujos e impresión. A los cultos y generosos habitantes del país, siempre ansiosos y solícitos para extender la esfera de la ilustración ha dedicado espontáneamente y sin ninguna

¹ El Mosaico Mexicano, noviembre 15 de 1836. México, imprenta de Cumplido, 1836, tomo I, pág. 151.

² El Mosaico Mexicano, México, imprenta de Cumplido, 1840, volumen III, págs. 155-160.

clase de auxilio su nuevo establecimiento litográfico, seguro de que no podrán menos que proteger un ramo tan importante para la cultura³

Suponemos, por las características de las imágenes, que el mexicano era Hipólito Salazar quien además tenía experiencia en la impresión de estas revistas, lo cierto es que todos estos datos, nos hacen pensar que seguramente a partir de 1840, empezaron a circular manuales en que se narraba la historia de la litografía, pero en especial se explicaba la técnica en todos sus detalles. Se sabe, al menos, que desde 1818 se editaron los primeros manuales sobre los aspectos técnicos y el proceso completo de la litografía en Europa en los idiomas francés, alemán e inglés; para 1824 se tienen ya estos manuales en español⁴. En México los conocimientos a nivel técnico los trajeron los primeros extranjeros que establecieron sus talleres, especialmente franceses pero, paulatinamente, la difusión se hizo más abierta, como lo demuestran las anteriores noticias. Para 1844, El Semanario Artístico, surgido con fuertes intereses para instruir a los artesanos, publicó con todo detalle el proceso completo de la técnica litográfica explicando su historia, las piedras que se deben usar, el modo de pulimentarlas, propiedades que deben tener, modo de litografiar, modo de pasar el dibujo sin necesidad de copiarlo sobre la piedra, etc⁵. No obstante, debemos insistir el papel que jugaron en este aspecto los talleres litográficos. De entre las casas o talleres litográficos de esta época se encuentran los siguientes, atendiendo más que nada a su aparición por orden cronológico.

CASA LITOGRÁFICA DE ROCHA Y FOURNIER (1834-1840)

Al parecer es el taller litográfico más antiguo, que funcionó de manera comercial en la ciudad de México. Como vimos en el primer capítulo, Adrián Fournier y Pedro Robert solicitaron a la Academia de San Carlos las prensas litográficas que había dejado Linati desde 1828, pero después no se sabe nada de ellos, ni se tienen obras con las cuales les podamos seguir la pista. Será hasta 1835 cuando la casa litográfica de Rocha y Fournier editó la novela La Etelvina que, como dijimos, está lamentablemente perdida, aunque

³ El Diario de los Niños. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1840, volumen III, págs. 114-117.

⁴ Summa Artis, Historia General del Arte, Madrid, Espasa Calpe, 1987, volumen XXXII, pag. 56

⁵ Semanario Artístico para la educación y fomento de los artesanos de la República, México, 16 de

esto nos hace suponer que el taller funcionaba desde algún tiempo atrás, al menos desde el año anterior en 1834; tenemos por lo tanto en la incógnita la labor que realizó esta casa entre los años que van de 1828 a 1834. En 1836 en estos talleres se ilustra La Historia Antigua de Méjico de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (Figura 5 y 6) y, hasta lo que sabemos, la obra Los rebeldes en tiempos de Carlos V de Francia, ambas comentadas en el capítulo primero. Según datos de Manuel Toussaint, que pudimos constatar en las imágenes de los dos anteriores libros, el domicilio del primer taller de Rocha y Fournier se encontraba en la segunda calle de Monterilla número 6, y luego se cambió a la primera calle del Reloj número 4, según se desprende del retrato litográfico de Agustín Iturbide en el Ensayo Literario de Puebla (1838)⁶. Contra lo que comúnmente se ha dicho, posiblemente el Fournier de esta casa no era el mismo que solicitó las prensas de la Academia. En 1828, encontramos la firma de Adrián o Adriano Fournier y en 1835 el nombre cambia al de Carlos Fournier. Miguel Mathes, al igual que muchos otros investigadores consideran a Adrián y a Carlos como el mismo⁷, nosotros dudamos de que así sea, aunque no lo descartamos completamente.

El hecho es que tenemos registrado en el Padrón de población de 1842, a un Don Carlos Fournier natural de París, Francia, viudo, de oficio corredor de bolsa, con fecha de ingreso al país en abril de 1826 y el cual vive en la calle de Plateros sin número. Con él se registró su hijo también de nombre Carlos Fournier, natural de París, Francia, casado, de oficio litógrafo y con fecha de ingreso a la república mexicana, al igual que su padre, en abril de 1826⁸. No se dan datos de su edad y, seguramente por registrarse ambos en el taller donde sólo trabajaban, tampoco se encuentra el nombre de la esposa de Carlos Fournier hijo. Afortunadamente en el año 1846 encontramos otras pistas de la biografía de este personaje. El 13 de mayo de ese año descubrimos se casó Juan Carlos Fournier y Doña Concepción Zeferina Velázquez, “el primero natural de París, viudo de doña Isabel Pasquel y la segunda natural y vecina de esta ciudad, de diez y siete años hija legítima de D. Luis Velázquez y Manuela Flores, siendo testigos don Vicente Fernández y Patricio Barragán”⁹. Tampoco en esta acta se da su edad y otros datos que nos serían

⁶ Manuel Toussaint, *op. cit.* pág. XVII.

⁷ Miguel Mathes México en piedra. La Litografía en México (1826-1900). México, Edición Impre-Jal. S.A., 1990 pág. 14.

⁸ Padrón de la Municipalidad de México levantado en febrero de 1842. Tomo I legajo 3406, manzana 2ª. Cuartel menor número 1. (A.A.C.M.)

⁹ Acta de matrimonio entre Carlos Fournier y María Cocepción Zeferina Velázquez, 13 de mayo de 1846. Libro de matrimonios. (A.A.C.M.)

de gran utilidad para conocer su trayectoria, aunque creemos que el contrayente es Carlos Fournier padre. Poco dura este matrimonio, pues apenas a los tres meses de casado encontramos el acta de defunción de Juan Carlos Fournier, acaecida el 12 de agosto de 1846, señalando únicamente que vivía en la calle de los Mecateros número 1, con la referida señora Concepción Zeferina Velázquez¹⁰.

En resumen lo que nos interesa destacar es el hecho de que Carlos Fournier llega a México en 1826, tiene contactos con Pedro Robert en 1828 y establecerá su taller, si atendemos a que publicó su primera novela ilustrada en 1835, entre 1833 o 1834, o incluso antes, asociado ya para entonces con Severo Rocha y no Xavier Rocha, como lo nombra Pérez Escamilla¹¹.

De Severo Rocha encontramos datos en 1842, cuando aparece registrado en el Padrón de Población en cual se asienta que vive en la Plazuela de la Concepción acera que mira al oriente, casa 6. Anota que tiene 38 años de edad, que es soltero, de México, con oficio de impresor y derecho a votar. Con él viven seguramente sus hermanos: Manuel Rocha de 48 años dedicado al comercio, oriundo de México, también soltero y Guadalupe Rocha de 31 años, de estado doncella. Se encuentran anotadas al mismo tiempo otras tres mujeres posiblemente sirvientas¹². Es difícil reconstruir una biografía con tan escasos datos pero, al menos, se descubrió que Severo Rocha, a diferencia de su socio Fournier, era mexicano y no francés como algunos autores suponían, entre ellos Miguel Mathes. Para 1848, cuando se levanta un nuevo padrón, volvemos encontrar a Rocha el cual para entonces vive solo en la calle de Manrique, en la casa marcada con el número 14; tiene entonces 44 años, lo que nos hace suponer que nació en 1803, su estado civil sigue siendo soltero, su profesión la registra como la de litografía y renta la casa que a la vez es taller por la cantidad de 20 pesos mensuales desde hace cuatro años¹³. En esta última fecha suponemos estaba ya separado de Carlos Fournier, ¿cuándo terminó su asociación? no lo sabemos, probablemente fue entre 1840 y 1841, aunque no lo podemos afirmar rotundamente

¹⁰ Acta de defunción número 710 de Juan Carlos Fournier 12 de agosto de 1846, libro de entierros (A.S.M.M.)

¹¹ Ricardo Pérez Escamilla "Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX" en el Catálogo de la exposición Nación de imágenes. México Museo Nacional de Arte/INBA/Elk Moreno Valle/BANAMEX ACIVAL, 1994 pág. 23

¹² Padrón de población para el año de 1842, cuartel menor número 4, legajo 3406. (A.A.C.M.)

¹³ Padrón de población para el año de 1848, volumen I cuartel mayor número 1, legajo 3408 (A.A.C.M.)

El hecho es que para 1835 Rocha y Fournier todavía están asociados y publican la mencionada novela La Etelvina, primer obra que de ellos se menciona hasta ahora, impresa en el taller que tenían en la segunda calle de la Monterilla número 6, la cual encontramos anunciada al año siguiente, el 1º de marzo de 1836 en el periódico La Lima de Vulcano: “AVISO. En la Alacena de libros del portal de Mercaderes y Agustinos, se vende entre otros libros La Etelvina, con láminas en dos tamaños y pasta fina¹⁴”.

De no ser por este anuncio dudaría de la existencia de la obra, la cual busqué por varias bibliotecas inútilmente y que mencionan casi todos los autores, sin aclarar si la vieron directamente o la registraron a partir de fuentes secundarias. Como ya se mencionó, el conocer La Etelvina nos hubiera ayudado a comprender una parte clave de este desarrollo de la litografía. En 1836 Rocha y Fournier, en su taller de la segunda calle de Monterilla número 6, dibujaron y estamparon, según Miguel Mathes, las litografías de los tres tomos de las obras: Historia antigua de México, de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia¹⁵ (Ver Figuras 5 y 6) y Los Rebeldes en tiempos de Carlos V de Francia, que contienen muy pocas imágenes y nada sobresalientes en ellas.

Al año siguiente, según el mismo Mathes, la casa litográfica de Rocha y Fournier empleó al litógrafo Rafael Rafael, para producir las láminas de El Mosaico Mexicano, editado por Cumplido¹⁶. No sabemos por qué asegura Mathes que el dibujante litógrafo fue Rafael Rafael, pues las litografías no tienen más firmas que las del taller y Rafael, no fue litógrafo, fue más bien un editor que llegó al país en 1844 y estuvo vinculado a la década del 50; el resultado, sin embargo, no fue afortunado, las imágenes salidas del taller de Rocha y Fournier demostraron una baja calidad, especialmente en el terreno de la impresión (Ver Figuras 7, 9 y 11). Esto obligó a Ignacio Cumplido a buscar ayuda de Massé y Decaén para la reedición de El Mosaico en 1840, olvidándose de Rocha y Fournier. Es casi seguro que si en un principio recurrió a Severo Rocha y Carlos Fournier lo hizo porque eran, me atrevo a decir, los únicos que tenían un taller comercial de litografía importante en ese entonces. La situación cambia, sin embargo, rápidamente ya que la competencia que establecen Massé y Decaen a partir de 1840 será demoledora para la caída de esa casa litográfica.

¹⁴ La Lima de Vulcano, 1º. De marzo de 1836, pág. 3

¹⁵ Miguel Mathes “La Litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: Un resumen histórico” en el catálogo de la Exposición Nación de imágenes, México. Museo Nacional de Arte/INBA/Elit Asociados/BANAMEX ACCIVAL, 1994, pág. 48.

¹⁶ *Ibidem* pág. 48

Mientras tanto se derrumbaba su monopolio, Rocha y Fournier seguirán gozando de este privilegio, más que por sus capacidades, por ser los únicos con un taller importante. En 1838, ilustran El Recreo de las Familias, para Mariano Galván, en su mismo taller de la calle de Monterilla número 6, con litografías, como ya señalamos, copiadas del periódico español El Artista y sin aportar nada, más que el ejercicio de la copia en los retratos (Figura 13). También en ese año, según Manuel Toussaint, de esta casa salió el retrato de Iturbide que figura en El Ensayo Literario de Puebla¹⁷, que tampoco he podido localizar. A mediados de 1839, encontramos que Rocha y Fournier se asociaron con el dibujante don Mariano Jimeno y compraron el taller de un francés que vino a México a principios de 1838;¹⁸ con él seguramente realizan varias de las imágenes que aparecen en El Diario de los Niños, para entonces se habían cambiado a la calle del Reloj número 4. En esta revista, primero editada por Miguel González y luego por Vicente García Torres, los socios Rocha y Fournier no son los únicos colaboradores en el rubro de la ilustración pues también se encuentran litografías de Hipólito Salazar, compartiendo de esta manera los créditos. Por lo demás, se volverá una práctica muy común que los editores contraten los servicios de varias casas litográficas para una misma obra, reflejo, de alguna manera, de esta creciente competencia. Para 1839 Rocha y Fournier, según la firma que aparece sobre la piedra, tienen su taller en el Portal de las Flores número 5, es decir han cambiado por tercera vez de lugar. En el Diario de los Niños, encontramos algunas mejoras en la calidad de las imágenes, aunque como bien lo ha señalado Toussaint, todavía “la mayoría de sus trabajos son imperfectos, el dibujo es tosco y el grano de la piedra se ve rugoso”¹⁹. Sobresalen no obstante obras como “La puerta de la muerte” y “Resurrección”, (Figuras 96 y 97) seguramente copiadas de obras extranjeras.

Es posible que en el año de 1839, Fournier y Rocha busquen como nuevo socio a Mariano Jimeno, pues en un documento encontrado en el Archivo de Notarías, se señala que Fournier y Jimeno, celebraron un contrato para comprar a los señores Cecillón y Bernarde varios útiles de litografía. El documento tiene fecha del 13 de julio de 1839, y en él se dice que ya habían recibido de los expresados señores Cecillón y Bernarde los efectos que encontraban en la lista adjunta, “siendo el total del importe de tres mil pesos,

¹⁷ Manuel Toussaint, La Litografía en México en el siglo XIX. México, Estudios Neclitho, 1934. pág. XVII.

¹⁸ Ibidem.

del cual están satisfechos con el precio y se obligan a pagarlos en abonos de mil pesos que serán cubiertos el primero en 6 meses, el segundo a los 12 meses y el tercero a los 18 meses, por lo cual se darán libranzas a partir de esta fecha. Para ello hipotecan el establecimiento litográfico del Portal de las Flores número 15 en donde en lo sucesivo se entregarán los pagos. Habiendo vido (sic) y entendido el tenor de esta escritura otorgan que la aceptan como ella es y contiene...²⁰»

Es sorprendente que, pese a estas mejoras, la litografía del Portal de las Flores número 15 no prospere, quizá porque la ayuda llegaba demasiado tarde, aún con los útiles que compraron.²¹ Por eso no será raro que para 1840, no encontremos nada importante hecho por esta casa litográfica. En los tomos III y IV de El Mosaico Mexicano, publicados en 1840, se señalaba que habría imágenes de la litografía del Portal de las Flores número 15, pero al no estar firmadas no sabemos cuáles son. Hemos encontrado, al menos, imágenes de la reedición del tomo I del Mosaico, como “La Nuez Moscada” (Figura 31) o el paisaje conocido como Monte Blanco (Figura 32) que llevan la firma de la litografía de Rocha y Fournier (firman R y F en México) y también algunas con la dirección Portal de las Flores número 5 como es en el paisaje que representa el Puente de Icomozco (Figura 33). La poca pericia en el dibujo es notoria y quizás ello influyó para que esta casa empezara a decaer, por sus fuertes competidores Massé y Decaen, que cada vez tienen mayores trabajos.

En 1841 Severo Rocha firma solo con su apellido la mayoría de sus trabajos de esta casa. Ello nos hace pensar que ya entonces se encontraba separado de Fournier y Jimeno, quienes al parecer abandonan rápidamente la labor litográfica. Sin embargo, en 1841 tenemos el libro Manual de Geología de Andrés del Río, con dibujos de M. Ximeno y litografiados en la casa litográfica de Severo Rocha calle de San Francisco número 12. ¿Sería este Ximeno el mismo socio que ya mencionamos?, es posible aunque no lo podemos asegurar, ya que se nos hace difícil el salto de socio empresario al de dibujante. En el libro Manual de Geología se encuentran estampas de enorme calidad, algunas que representan varios moluscos, arrecifes de coral y fósiles marinos (Figura 98). Para 1842, según un anuncio del El Siglo Diez y Nueve, la litografía de Rocha continuaba

¹⁹ Ibidem

²⁰ Contrato de compra-venta entre los Señores Carlos Fournier y Mariano Jimeno y los señores Cecillón y Bernardé. 13 de julio de 1839, notario Ramón Villalobos, número de notaría 715. Volumen 4827. (A.G. Not.)

²¹ Véase Anexo 8, págs. 303-304

establecida en la primera calle de San Francisco número 12²² En 1844 colaboró en la publicación de Vicente García Torres El Semanario Artístico con una sola litografía más que nada de carácter científico, una máquina para moler café. También en esta revista se señala que Severo Rocha tiene su taller en la calle de San Francisco número 12, que formaba parte de la Junta de Fomento a Artesanos, en su calidad de litógrafo y por eso lo encontramos mencionado en varios de los debates que se publicaban en este periódico. La mayoría de estos debates eran con la intención de mejorar las condiciones de trabajo de los artesanos y sus asociaciones. En uno de ellos Severo Rocha se opuso al proyecto de la junta de comercio de la ciudad de San Juan del Río que pretendía que los artesanos estuvieran sujetos al tribunal mercantil. Rocha se expresó en contra de los argumentos de la junta, como un gran peligro, pues los comerciantes según indicó, “actuarían de acuerdo con sus intereses particulares y no tendrían empacho en comerciar productos extranjeros que dañaban la producción artesanal del país y a los artesanos mexicanos”²³.

Por otro lado, cabe decir que el taller ubicado en la calle de San Francisco era sin duda estratégico para una negociación de este tipo, pero ya entonces la asociación estaba deshecha y no se hacían trabajos de enorme importancia. Seguramente Severo Rocha realizaba obras menores, como ilustración para convites, piezas de música, mapas, programas de teatro etc. Todo ello quizás lo lleva a cambiar nuevamente de taller, pues sabemos por algunas litografías, que para 1846 se encuentra en la calle de Tacuba número 14 el cual firma: Lito. de R. C. de Tacuba no. 14²⁴. Su participación no obstante, será importante en la ilustración sobre aspectos de la guerra con los Estados Unidos en los años de 1847 y 1848, que analizaremos en el capítulo VII.

También es bueno señalar que a partir de los datos recabados en este capítulo, podemos ubicar la fecha más exacta de algunas litografías, por ejemplo en el caso de una estampa suelta incluida en el libro Historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872, escrita por Rafael Barajas (el Fisgón)²⁵. La imagen lleva por título “Nada de dicadura. Nada de arbitrariedad”, aunque Barajas le da el de “Gloria o Baldón”. Dicha imagen representa a el General Antonio López de Santa Anna haciendo

²² El Siglo Diez y Nueve, miércoles 26 de octubre de 1842, pág. 4

²³ Semanario Artístico, 20 de abril de 1844, citado por Souia Pérez Toledo, Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853, México. Universidad Autónoma Metropolitana/Colegio de México, 1996, pág. 211

²⁴ Tal es el caso del libro Nuevo Curso elemental de botánica, de Pio Bustamante, editado en 1846. En esta obra encontramos dibujos hechos por un litógrafo apellidado Ortega con el sello de la casa Rocha.

un juramento de defensa de la patria, representada por una mujer con penacho y carcaj como la antigua cacica, junto con otras figuras alegóricas como la ley, la justicia y el progreso. La disyuntiva de Santa Anna es: la gloria los laureles o el baldón, es decir la deshonra, con sus rayos y quimeras que aparecen también en forma alegórica al margen. La imagen se completa con un texto en la parte posterior que es un llamado a defender al país frente ante una amenaza extranjera (Figura 46). La litografía es de un artista anónimo y sólo tiene el sello de: "Lito. de R. C. de Tacuba no.14". Lo interesante es que "El Fisgón" la ubica en 1836 cuando Santa Anna se lanzó a luchar contra los texanos, las razones que da son la extrema juventud en que aparece el general, representado aún con sus dos piernas y el considerar a Terán e Iturbide héroes patrios y de actualidad en 1836, ya que sus nombres aparecen también en la estampa²⁶. No obstante estos detalles, las litografías hechas en el taller de Severo Rocha entre 1846 y 1848 dan su ubicación para esos años en la calle de Tacuba número 14, misma que se señala en la mencionada estampa. Por lo tanto, la imagen no se refiere a la guerra contra los texanos, sino contra los estadounidenses que empezaron a invadir al país en 1847. Además en 1836, Severo Rocha estaba asociado con Fournier, y por lo tanto su nombre también se debería haber incluido, señalando por supuesto su dirección en la calle de Monterilla y no en Tacuba, como aquí sucede. Quizá el hecho de representar a Santa Anna todavía joven y con dos piernas obedezca a razones estéticas y de halago al dictador, en detrimento de ser fiel a realidad, algo que desde luego podía suceder. Por lo demás la imagen refleja la pericia de la técnica litográfica, no lograda en 1836 y sí diez años después incluso con Rocha y Fournier.

En cambio, en la década del 50 no encontraremos ninguna referencia de esta casa litográfica, para entonces probablemente ya cerrada. De esta manera terminaba la historia del taller de Rocha y Fournier, que a pesar de que en un principio prometía mucho, se apagó silenciosamente como había aparecido, no pudo o no quiso enfrentar la competencia que le haría sombra y que rápidamente surgiría en la década de los 40.

²⁶ Rafael Barajas (El Fisgón) *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*. México. CNCA, 2000. pág. 134.

²⁷ Ibidem.

CASA LITOGRAFICA DE MASSE Y DECAEN (1840-1843).

Sin duda alguna es la casa litográfica más importante de este periodo, la cual adquirió dicha fama por la reñida competencia que estableció con otros talleres a partir de la excelente la calidad de sus trabajos. Llegó poco después de que se habían establecido los primeros talleres en México, sin embargo, en un corto tiempo ascendió al primer lugar.

La primera noticia que se tiene de este taller es a principios de 1838, cuando algunos autores señalan que se instaló en México una litografía venida directamente de París, donde se empezaron a hacer obras más perfectas como hasta la fecha no se habían visto. Esta litografía pertenecía al francés José Decaen y tenía como dibujante a Federico Mialhe²⁷, según nos menciona Manuel Toussaint, quien además asegura que dicha litografía fue de corta duración, por desavenencias entre el dibujante (Mialhe) y el impresor (Decaen), probablemente el taller se encontraba ubicado en la calle de Cordovanes número 10²⁸. Toussaint no da mayores datos de sus fuentes pero sabemos que, en el mismo año de 1838, Decaen se asoció con un señor llamado Eduardo Baudowin o Baudouin estableciendo otro taller en una dirección distinta: calle de San Francisco número 15. Allí trabajó como litógrafo Hipólito Salazar, quien luego se separará a su vez, creando su propio taller como adelante veremos²⁹.

La asociación Decaen - Baudowin, tampoco duró mucho y como ya lo había apuntado acertadamente Toussaint, se separan en 1840. Nosotros encontramos el documento de esta disolución en el Archivo General de Notarías, con fecha del 13 de marzo de 1840 y el cual dice que comparecieron José Decaen y Eduardo Bandowin "...los cuales tenían una compañía de litografía en la calle de San Francisco número 15, desde hacía dos años (julio de 1838) y decidieron por justas causas disolver su compañía. Después de liquidar deudas tuvieron un sobrante de cuarenta pesos que se repartieron a la mitad. Aclararon que Decaen se hace cargo de las deudas pasivas de la casa y por eso hace pública la separación a los acreedores³⁰".

²⁷ Manuel Toussaint *op. cit.* pág. XVII

²⁸ Catalogo de la exposición Nación de Imágenes. *op. cit.* pág. 157

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Separación de la Compañía Decaen - Bandowin, 13 de marzo de 1840, notario Plácido de Ferriz, número de notaría 242, volumen 1477. (A.G.Not.)

Las justas causas para disolver la sociedad señaladas en el documento, fueron quizá el interés de Decaen de asociarse con un capitalista seguramente más poderoso, rico o simplemente con mayores posibilidades de mejorar el taller. Es por eso que también en el Archivo General de Notarías encontramos que el mismo 13 de marzo de 1840, Agustín Massé y Julio Michaud (ambos asociados) y por otra parte José Decaen “se reunieron en sociedad para formar un establecimiento de litografía por el tiempo de 3 años, e introduciendo ambas partes un capital de 1500 pesos”³¹. Sin embargo, no sabemos por qué Julio Michaud se separa de esta compañía, al cabo de apenas cinco meses y sólo quedan Massé y Decaen, formalizando su sociedad el 31 de agosto de 1840. En el documento que asienta dicha asociación se señala que:

la sociedad cuenta con un capital de tres mil pesos y que se establece por seis años, aportando cada parte mil quinientos pesos. Si alguno de los socios renuncia a la sociedad, sólo recibirá mil quinientos pesos y nada más. En caso de muerte de Agustín Massé, José Decaen se compromete a cumplir el contrato por el tiempo que falte con la viuda del Sr. Massé, la cual trabajará en calidad de socio en el establecimiento³².

Aunque el documento no lo señala, el taller de Massé y Decaen se estableció en el callejón de Santa Clara número 8 y a partir de este momento y hasta su disolución en 1843, saldrán de ahí las imágenes litográficas de mayor calidad hasta entonces hechas en nuestro la capital. El taller de Massé y Decaen se convierte en el primero en su ramo, pues apenas tenía competidores como Rocha y Fournier, e Hipólito Salazar.

Vimos anteriormente como Massé y Decaen, apenas formada su asociación, fueron llamados a colaborar en la publicación de Ignacio Cumplido, El Mosaico Mexicano, ante la decepción que tuvo con la casa de Rocha y Fournier por la mala impresión de las litografías. En la reedición que se hizo, en 1840, del tomo II de El Mosaico, encontramos las litografías de “Cataratas del Rio de Juanacatlán” (Figuras 9 y 10), “La Cascada del Rincón Grande cerca de Orizaba” o la “Vista de la altura de las fortificaciones de Mitlán”, además de un retrato de “Sor Juana Inés de la Cruz” (Figura 8) y otras en las cuales se encuentra ya la firma del taller litográfico del Callejón de Santa

³¹ Convenio y separación entre Massé, Decaen y Michaud. 29 de agosto de 1840, notario Placido de Ferriz, notaría 242, volumen 1477. (A.G. Not.)

³² Convenio entre Massé y Decaen. 31 de agosto de 1840, notario Placido de Ferriz, notaría 242, volumen 1477. (A.G. Not.)

Clara número 8 (Ver Figuras 10, 16, 18 y 20). Sobra decir que la calidad de las litografías en el aspecto de la impresión superaban en mucho a los anteriores talleres, como los de la Academia y a las imágenes de Rocha y Fournier, el grano es más parejo, menos borrosa la imagen y el dibujo en todos los contornos está muy bien logrado. Es una fortuna que se pueda comparar con estas imágenes la calidad con que imprimían ambos talleres.

En el tomo III de El Mosaico Mexicano, también editado en 1840, encontramos más obras litográficas salidas del taller de Massé y Decaen, como un dibujo de el obispo Juan de Palafox y Mendoza, seguramente tomado de alguna pintura colonial que apareció en el Tomo VII de El Mosaico de 1842 (Figura 27). Y siguiendo con la misma revista en el tomo V de 1841, encontramos el dibujo de un pelicano (Figura 102), y en el tomo VI también de 1841 una vista del “Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas” (Figura 35), todas ellas con enorme calidad en el aspecto técnico y en el dibujo. Es notorio que el taller de Massé y Decaen combine obras originales y copias, pues se tenían que adaptar a las necesidades del editor, en este caso Cumplido. En este sentido las capacidades del taller eran más aquilatadas por su aspecto técnico, que por realizar obras originales, cualidades estas últimas que recaían más que nada en los litógrafos dibujantes.

En 1842, por ejemplo, Ignacio Cumplido resalta en la introducción del tomo VII de El Mosaico Mexicano, que incluirán litografías a color, método novedoso en México y que “es debido a los señores Massé y Decaen, litógrafos franceses, cuya habilidad es bien conocida”³³, ejemplo de ello son las litografías iluminadas del Árbol de la cera (Ver Figura 30, el original apareció a color) y El árbol de las manitas (Figura 22). Como ya vimos en el anterior capítulo el método de iluminar las litografías era por medio de la acuarela y se hacía a mano, en este caso por señoritas mexicanas que pacientemente daban color una por una a cada imagen. Lo importante es resaltar aquí, el interés de Massé y Decaen por mantenerse actualizados e incluso a la vanguardia de los adelantos técnicos de la litografía, que les permite no tener importantes competidores en su ramo. Con todo ello el taller de Massé y Decaen se consolida definitivamente como el primero.

Por eso no es raro que entre 1839 y 1840, Pedro Gualdi recurra para imprimir algunas vistas de la primera edición de su famosa obra de Monumentos de México, al

³³ El Mosaico Mexicano, México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1842, tomo VII pág. 3

taller de Massé y Decaen³⁴. De hecho la portada de la primera edición tiene el sello del callejón de Santa Clara número 8, lo mismo que la segunda edición de 1841, esta última como veremos en el capítulo de Gualdi, la compraron Massé y Decaen al pintor italiano por seiscientos treinta y seis pesos. El éxito de venta que tuvo los Monumentos de México animó a los franceses a comprar la obra, pero seguramente su relativa estabilidad económica les permitió esa transacción. Aquí vale la pena señalar que, como editores Massé y Decaen adquirieron todos los derechos para comercializar la obra y obtener los beneficios. Por lo demás no será la primera vez que José Decaen y Agustín Massé establezcan relaciones de trabajo con Pedro Gualdi. El 21 de octubre de 1840, habían anunciado, entre otros trabajos, un dibujo de Gualdi que narra el aspecto de El Palacio nacional, después de la Revolución de julio de 1840 el cual se vendía en la imprenta litográfica del callejón de Santa Clara número 8, en el almacén de estampas, junto al Correo y en la librería Mexicana esquina del Portal de Mercaderes³⁵.

De las imágenes sobre la destrucción del Palacio Nacional, ocasionada por los cañoneos de la revuelta de julio se hicieron dos versiones: una que salió en un folleto y la otra en hoja suelta. No sabemos quién hizo la vista del encuentro entre los dos grupos de revolucionarios en la Garita de San Lázaro; el texto en ningún momento señala a Gualdi como el autor.

También en los tomos V y VI de El Mosaico Mexicano, aparecidos en 1841, se ilustraron varios artículos sobre el Colegio de Minería con dibujos elaborados por el pintor italiano e impresos en la casa litográfica de Massé y Decaen, para una publicación de Cumplido (Figuras 20 y 21). Es interesante, como vemos, la cooperación conjunta del editor, el litógrafo dibujante y la casa litográfica para sacar una imagen. Pero volviendo a los dibujos del Palacio de Minería destacan entre ellos la del plano del edificio, el patio y las escaleras del mismo, por su minuciosidad en el dibujo arquitectónico, cualidades bien conocidas en Gualdi.

Además de Pedro Gualdi, Massé y Decaen recurrieron para sus trabajos a los litógrafos dibujantes Joaquín Heredia y Plácido Blanco, los cuales se ejercitaron en este ramo, produciendo para la casa excelentes obras, vista no solamente por su calidad

³⁴ Véase Roberto L. Mayer. "Los dos álbumes de Pedro Gualdi" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, número 69 págs. 83-85.

³⁵ Diario del Gobierno, miércoles 21 de octubre de 1840, pág. 180.

técnica sino también por su originalidad, en donde se exigía mayores conocimientos en la composición, el dibujo del paisaje, el retrato y los tipos.

La calidad de sus imágenes animan a Massé y a Decaen a editar ellos mismos sus obras, el primer paso, como vimos, lo realizan con Pedro Gualdi, quien cede los derechos de su obra Monumentos de México, para que los comercialicen los impresores franceses. Pero poco después la sociedad de Massé y Decaen se lanza a publicar novelas ilustradas de enorme éxito en esa época, la primera de ellas es el Quijote de la Mancha (Figura 45). La obra se imprimió con ayuda de Ignacio Cumplido, pues el taller de la calle de Santa Clara número 8, no estaba habilitado para imprimir obras escritas, lo que demuestra que cada sección estaba especializada en su ramo sin invadir a la otra. El Quijote de la Mancha empezó a anunciarse en varios periódicos La Hesperia lo llamaba

gloria inmensa que eterniza la memoria del celeberrimo Cervantes. No parece sino que con la marcha de los siglos con el transcurso de los tiempos, con la difusión de las luces, con los adelantos del entendimiento humano, crece esa obra extraordinaria en aprecio, concepto y valía de la vida del ingenioso manchego. El texto de la edición que tratamos es de una de Barcelona de 1840 (sic), del cual han llegado poquísimos ejemplares a esta capital. Para la parte de estampas y demás adornos litográficos sirven de modelo los de la edición francesa de Dulochet editada en paris en 1836 y que son del más elegante y último gusto³⁶

A su vez el El Cosmopolita anunciaba el famoso libro el 11 de diciembre de 1841 como:

Una obra adornada de 125 hermosas estampas litográficas en que se representan los pasajes más característicos del ingenioso hidalgo y de su digno escudero Sancho Panza en buen papel de marca, y en papel de China. La última entrega contendrá la noticia histórica sobre la vida y las obras de Miguel de Cervantes, y su retrato que debe colocarse a principio de la obra. **La parte tipográfica que será lo mejor posible, esta confiada al Sr. Ignacio Cumplido, y la litográfica la desempeñaran los editores de la obra Massé y Decaen,** quienes no omitirán nada para hacer que sea una de las más bellas que haya aparecido en la república, con ayuda de los artistas del país. Las suscripciones se recibirán en la imprenta **litográfica de los editores, callejón de Santa Clara número 8,** en la librería Mexicana, y en las alacenas de libros de D. Antonio y D. Cristobal de la Torre, esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos³⁷.

Quise subrayar el hecho de que el anuncio señale como los editores a Masse y Decaen, y no a Cumplido, como ya ha sido aclarado en el capítulo anterior. El anuncio mismo no

³⁶ La Hesperia, miércoles 19 de enero de 1842, número 190, pág. 4

deja lugar a dudas, explica que la parte tipográfica fue confiada al editor tapatío, es decir el proceso de impresión, pero la parte litográfica o es decir, de la ilustración la desempeñaron los editores de la obra, o sea José Decaen y Agustín Massé. Es importante aclararlo porque, hasta la fecha, muchos investigadores señalan esta edición de El Quijote como la edición de Cumplido, sin dar crédito a los verdaderos editores que en este caso fueron Massé y Decaen. La confusión proviene porque los impresores franceses en su calidad de ilustradores no merecieron que se les reconociera como editores; especialmente esto sucedió en la obra de Enrique Fernández Ledesma Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México³⁸. Sin embargo fueron Massé y Decaen los que tuvieron la idea de publicar la obra, de organizar el contenido, de buscar a los dibujantes para ilustrarla y, en fin, de realizar todo lo que corresponde a un editor. Si bien es cierto que Cumplido colaboró con su imprenta, no tuvo en este caso el papel de coordinador.

También es importante resaltar este hecho, porque con ello se comprueba que los terrenos de editor, litógrafo impresor y litógrafo dibujante no son tan estrictos. En este caso, Massé y Decaen rebasaron el ámbito de litógrafos impresores al incursionar en el papel de editores. Por su parte Cumplido, como adelante veremos con mayor detalle, al comprar una imprenta litográfica invadió, si lo podemos decir de esta manera, el terreno del litógrafo impresor. Por último, el litógrafo dibujante Hipólito Salazar, de ser sólo un empleado que dibujaba sobre la piedra adquiere también su propia imprenta y pasa a ser litógrafo impresor. Esto a mi parecer fue ventajoso para la litografía, pues le permitía a una sola persona conocer una mayor parte de todo el proceso para realizar una litografía, venderla y dibujarla.

Volviendo a Massé y Decaen, es conveniente decir que el éxito de El Quijote, fue rotundo. Para febrero de 1842 los editores incluyeron una "carta geográfica o derrotero de todo el camino que recorrió el ingenioso hidalgo en los reinos de España,"³⁹ que no se tenía proyectada incluir en un principio. Avisaban también que el tiro de dos mil ejemplares, que hasta entonces se había planeado, aumentaba a "tres mil para en lo sucesivo satisfacer los muchos pedidos especialmente en los departamentos del

³⁷ El Cosmopolita, sábado 11 de diciembre de 1841, pág. 4

³⁸ Enrique Fernández Ledesma Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México e impresos del siglo XIX. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934

³⁹ El Siglo Diez y Nueve, jueves 14 de febrero de 1842, pág. 4

interior”⁴⁰ Y ante la respuesta tan acogedora, apenas empieza a terminarse las entregas de El Quijote, en octubre de 1842, los editores anunciaban las Adiciones al Quijote, o sea la Historia de Sancho Panza⁴¹. Para entonces ya se tenía preparada la siguiente novela ilustrada: El Gil Blas de Santillana pero, “en virtud de que los suscriptores de El Quijote han manifestado su deseo de que las entregas del Gil Blas no se hagan sino después de concluida la edición del Quijote, los editores han dispuesto posponer las entregas”⁴² La calidad de las imágenes en ambas novelas es destacable, (Ver Figura 45) incluso en el Gil Blas encontramos litografías coloreadas (Figuras 103 y 104). El litógrafo dibujante de El Quijote fue Joaquín Heredia, y el de El Gil Blas de Santillana, Hesiquio Iriarte.

En 1842 sabemos, por el Padrón de Población, que Agustín Massé y José Decaen se registraron en el domicilio de su taller: callejón de Santa Clara número 8. Posiblemente en alguna dependencia anexa habían instalado habitaciones, tanto para Massé como para Decaen, y por eso aparecen registrados en la misma dirección. Ambos asentaron que eran impresores, de 33 años, lo que nos hace suponer que nacieron en 1808, y con estado civil de solteros⁴³. Sin embargo, no sabemos por qué motivos Agustín Massé da este dato falso pues, como vimos en el contrato que hace de asociación con Decaen, estaba casado con una señora de nombre Carlota Eleonora o Carlota Leonor Brifano de Massé, tampoco señalan la nacionalidad ni el lugar de procedencia y tiempo de estancia en México. En el taller del callejón de Santa Clara número 8, se registraron cinco personas más en calidad de impresores, seguramente los empleados que aprendían el oficio⁴⁴.

1843 será un año de cambios para esta compañía, pues es entonces cuando se dan las primeras gestiones de la separación entre Agustín Massé y José Decaen. Todavía a principios de ese año colaboraron para Ignacio Cumplido, en su nueva publicación de El Museo Mexicano. Tanto en el tomo I como en el II de El Museo, la calidad de las imágenes es una de las cualidades que vuelve a refrendar las publicaciones de Cumplido y que, como ya mencionamos, representa uno de los momentos claves del desarrollo de la técnica litográfica en nuestro país. Encontramos litografías de modas y la de los famosos

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 26 de octubre de 1842, pág. 4

⁴² El Siglo Diez y Nueve, martes 31 de octubre de 1842, pág. 4

⁴³ Padrón de Población para el año de 1842, cuartel menor número 1, manzana 1, callejón de Santa Clara 8, vista al oriente. Legajo 3406 tomo I. (A.A.C.M.)

tipos populares en los que nos detendremos más adelante como: El populacho de México Los cocheros (Ver Figura 54), Rancheros (Ver Figura 55) El aguador (Ver Figura 56) La jarochita (Ver Figura 57) y Puesto de chia en Semana Santa (Ver Figura 58). Para estas imágenes se recurrió a distintos dibujantes como Joaquín Heredia o Cayetano París que, como ya mencionamos, realizaron excelentes trabajos. Pero, especialmente, debemos destacar que el aspecto técnico es también de enorme calidad.

En los primeros tomos de El Museo Mexicano, encontramos ejemplos relevantes en el género del retrato, como lo demuestra el de Francisco Javier Clavijero, de las escenas costumbristas como “La cacería del venado en las inmediaciones de Orizaba”, (Ver Figura 53) litografiado por Irigoyen; de las vistas urbanas como “La catedral de Oaxaca” (Ver Figura 49) o Las vistas de la ciudad de Puebla (Figuras 130 y 131); pero sobre todo, en las ya para entonces populares litografías coloreadas como la del papayo (Figura 105) o la planta llamada Amarylis, de excelente factura. En ese entonces ninguna casa litográfica ni editor se atrevían a sacar este tipo de imágenes, siendo un alarde técnico y de cualidades estéticas difícil de superar. De este modo, la mancuerna compuesta por el editor Ignacio Cumplido y los impresores litográficos Massé y Decaen, alcanzan uno de los momentos más relevantes para la litografía mexicana reflejados en El Museo. El equipo que formaron estos tres personajes fue beneficioso para el desarrollo de la técnica en todos aspectos. Con ayuda de excelentes dibujantes litógrafos, el éxito fue sorprendente. Desde luego, Massé y Decaen no se opusieron a trabajar con otros editores y, suponemos que, al mediar el año de 1843 ilustran para el editor Vicente García Torres, La España pintoresca, artística, monumental, literaria y de costumbres, en la que encontramos excelentes dibujos copiados de la obra europea, sobresalen algunas vistas en donde el manejo del dibujo arquitectónico no tiene comparación como son el Escorial, el Palacio Real en Madrid, la catedral de Sevilla con la Giralda y la Alhambra de Granada, donde se encuentran detalles del patio de la alberca y el patio de los leones.

Sin embargo, repentinamente y en este momento de gran bonanza Agustín Massé y José Decaen comparecieron ante el notario Plácido Ferriz para disolver su sociedad. ¿Es que acaso nuestra percepción moderna nos engaña y este supuesto éxito no era tal o, en todo caso, y esto es lo más seguro, los beneficios eran especialmente lucrativos para un sólo socio? Es posible también que uno de ellos, en este caso Decaen, no pudiera afrontar los gastos de la necesaria modernización del taller, dada la demanda de obra y la

creciente competencia. La disolución definitiva se dio de manera paulatina; el primer paso ocurrió el 12 de julio de 1843, ese día se asienta la separación de Massé y Decaen como socios, es decir seguirán trabajando juntos, pero Decaen pasa desde entonces a ser solo un empleado de la casa, sin ninguna participación de capital. El documento que da cuenta de ello se señala que: Agustín Massé quedaba como único dueño y responsable del establecimiento situado en el callejón de Santa Clara número 8, "con todas sus existencias, aperos y demás útiles". Se señalaba asimismo que del balance hecho el 16 de octubre de 1842, que tenía copia el Sr. Decaen, resultaba por capital y utilidades posibles un líquido de doce mil pesos que se hallaban en existencias y deudas activas de las cuales pertenecía a cada uno la mitad. Pero el Sr. Decaen queriendo evitarse así de la molestia consiguiente a la realización de las existencias y cobro de las deudas, como de las pérdidas que tal vez le pudieran resultar, cedía a favor del Sr. Massé esa parte de las existencias y créditos por la cantidad de cinco mil pesos, mismos que pagaría el propio Sr. Massé en esta forma: mil pesos en el acto de firmar esta escritura, e igual suma a fines de julio de los años de 1844, 1845, 1846 y 1847, con calidad de quedar la negociación integra hipotecada a la seguridad de los cuatro mil pesos restantes, sin poder el Sr. Massé venderlos, ni en manera alguna enajenarlos so pena de ser sancionado⁴⁵. Pero además se aclaraba que:

En caso de faltar el Sr. Massé al puntual pago de cualquiera de los mencionados abonos de mil pesos, podrá exigir el Sr. Decaen ejecutivamente toda la cantidad que estuviera debiendo con los costos que se originen. En caso de muerte del Sr. Massé o de la suspensión del giro de la negociación se tendrá por el plazo vencido cuanto entonces se adeudase de los cuatro mil pesos, y podrá el Sr. Decaen, como en el artículo anterior, pedir ejecutivamente la satisfacción de su crédito. Siendo de advertir, que si al fallecimiento de Massé le sobrevive su esposa Doña Carlota Eleonor Brifano de Massé obtiene la sucesión, entonces Decaen estará obligado a cumplir este contrato, esto es a percibir sus abonos en los plazos acordados, pues su ánimo no es ni puede ser, perjudicar a la viuda e hijos de Massé⁴⁶.

Pero en el indicado caso de la muerte de Massé y de que no le sobreviviera su esposa ni dejará sucesión, el Sr. Decaen podría, previo inventario judicial,

⁴⁵ Disolución de compañía entre Agustín Massé y José Decaen. 12 de julio de 1843. Notario Plácido de Ferriz. número de notaría 242, volumen 1479. (A.G. Not.)

⁴⁶ *Ibidem*

...pagarse de la cantidad que le estuvieren debiendo, con los bienes de Massé, haciéndose este pago judicial o extrajudicialmente. Y podrá también, si le conviene, ponerse al frente de la negociación y con las utilidades que produce hacerse pago de su crédito. **Aunque por virtud de la terminación de la compañía, el Sr. Decaen estaba en absoluta libertad para separarse de la negociación, ha convenido sin embargo, con el Sr. Massé en permanecer en ella en clase de escribiente litógrafo, impresor y director de impresiones y asimismo encargado de toda la parte artística por el tiempo de cuatro años que se vencerán a fines de julio de 1847, desde luego si no hubiere otros convenios entre las partes, con el sueldo mensual de 110 pesos y obligación de trabajar todos los días desde las 7 de la mañana hasta las 6 de la tarde, a excepción de los domingos y de las horas destinadas para comer, salvo en caso urgente, en el cual se obliga a Decaen a trabajar⁴⁷.**

Además, había una cláusula en la que se aclaraba que por el mismo sueldo de 110 pesos, estipulado en la condición anterior, se obligaba a el Sr. Decaen a enseñar al Sr. Massé, en el termino de seis meses, el modo de fabricar los lápices y tintas para dibujar y escribir sobre piedras, las tintas grasosas y de traslación, los barnices y todo cuanto se refiere a la parte química de estos objetos, e igualmente a enseñar al Sr. Massé las varias formas de las letras corrientes y de gusto; y a la par enseñará a un oficial que le señalará el Sr. Massé, el escribir en piedra. Por si esto fuera poco, en caso de enfermedad del Sr. Decaen, se le continuaría dando su sueldo, siempre que dicha enfermedad no pasara de un mes. Y en este tono encontramos varias disposiciones que hacen muy evidente la sujeción de empleado para Decaen. Destacando sobre todo que:

Tomándose en consideración, por ambas partes, lo ventajoso que es a cada una de ellas este convenio se estipula terminantemente que durante el tiempo de 6 años, después de los cuatro convenidos en la cláusula sexta, que por todas hacen 10 años, **no podrá el Sr. Decaen directa o indirectamente formar, fomentar, ni auxiliar en manera alguna otro establecimiento de litografía, pena de pagar ejecutivamente al Sr. Massé una indemnización de cinco mil pesos por los perjuicios que pudieran resultar,** siendo esta condición tan esencial de este contrato, como que sin ella no se hubiera verificado. Finalmente cualquiera diferencia que ocurra sobre la inteligencia o cumplimiento de este contrato será decidida precisamente por árbitros y componedores amigables (sic) que no sean letrados (sic) nombrados uno por cada parte con facultad de nombrar previamente a un tercero, para el caso de discordia y dichos árbitros sin firma ni tela de juicio y oyendo a los interesados sólo en lo verbal, resolveran lo que estime la justicia. En consecuencia resuelven disolver y dan por disuelta, finalizada y resindida (sic) en todo y por todo la mencionada compañía. Queda roto y de ningún valor ni efecto el instrumento que extendieron (sic) para

⁴⁷ Ibidem

formalizarla, sus pactos... y acabados enteramente las acciones y pretensiones que en su virtud tenían y podían intentar uno contra otro y por remitidos como se remiten mutuamente todas las ganancias o perdidas que haya habido y resultado en dicho establecimiento... De la guarda y cumplimiento de lo que va relacionado, se obligan con sus bienes, presentes y futuros y con ellos se someten al fuero y persecución de los señores jueces que de la causa deban conocer para que a lo dicho los compelan y estrechen a cumplir sus obligaciones... siendo testigos D. Jesús Ulloa y Juan Miranda y Don José Ferriz de esta vecindad, doy fe de ello Plácido de Ferriz, escribano público.

Firman Massé y Decaen⁴⁸.

CASA LITOGRAFICA DE AGUSTIN MASSE (1843-1844)

El documento anterior es interesante porque nos da a conocer, entre otros detalles, las relaciones de trabajo que se establecían en estos talleres. El sueldo, por ejemplo, de 110 pesos mensuales, corresponde al salario de un técnico especializado un poco por encima de lo usual. Recordemos que Guillermo Prieto, por la misma época, ganaba quince pesos al mes por dos artículos semanarios y siete pesos cuatro reales para el abono del teatro⁴⁹. Cantidad esta última que no se debe contar pues la asistencia al teatro era parte de su trabajo como cronista teatral. Una sirvienta ganaba entre seis a ocho pesos al mes, según la señora Calderón de la Barca,⁵⁰ y un piano de cola se vendía según los anuncios de El Republicano entre seiscientos y mil doscientos pesos⁵¹. Por lo tanto Massé sabía que tenía que pagar un buen salario a su antiguo socio José Decaen, pues como el documento lo trasluce Decaen era de los pocos técnicos que sabía todo el proceso de estampación de la litografía. Por eso quedaba como escribiente litógrafo, impresor y director de impresiones, además de enseñar a elaborar los lápices y tintas para dibujar, lo cual indica que esto también se hacía en el taller. Lo mismo que escribir sobre piedras y en general el proceso químico de estampación.

Esto quiere decir que Agustín Massé, pese a estar asociado durante varios años, no había llegado a conocer el aspecto técnico del proceso litográfico. Me atrevo a suponer que su colaboración en la compañía fue básicamente en la aportación de capital pues, como hemos visto en anteriores documentos, el instalar un taller de litografía podía implicar un desembolso entre los tres mil a seis mil pesos como mínimo, cantidad que no

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Guillermo Prieto op. cit. p. 216.

⁵⁰ Madame Calderón de la Barca op. cit. pág. 141

⁵¹ El Republicano, 13 de mayo de 1846, p. 4

cualquier artesano podía tener. Agustín Massé, podemos decir, se improvisó como impresor litógrafo a partir de su asociación con Decaen y finalmente no se consolidó en este ramo. Antes de ello había estado asociado con otro francés Julian o Julio Michaud, ampliamente conocido como librero y editor incluso de álbumes con fotografías⁵² y al cual volveremos más adelante. La librería de Michaud, según Manuel Toussaint, se había instalado desde 1837⁵³ en la ciudad de México y, ya desde entonces, se encontraba asociada con Agustín Massé. Nosotros encontramos que se anuncian el 11 de julio de 1837.

AVISOS AL CORREO MEXICANO.

Calle de San Francisco junto al Correo.

Se abrirá de nuevo el 17 del presente julio una fábrica de marcos y vidrios dorados, almacén de estampas, litografías en pliego o con sus cuadros, colores de todas clases y artículos de dibujo. Mr. Massé y compañía tienen en su almacén lo que hay de mejor de estampas, pinturas, colores, etc. además ellos previenen que ahora, dando una medida fija se compondrán los marcos como se hace en Francia, es decir con adornos en las esquinas y en medio y no con yardas.

Se recomponen también los antiguos marcos, las pinturas y se limpian e iluminan todas las estampas. Massé y Compañía⁵⁴.

Todavía aquí sólo aparece el nombre de Massé, pero para 1838, según datos encontrados en el archivo de notarias, el nombre de Michaud se señala como socio de la negociación que tenía dos direcciones: una en "las cocheras de su casa de la administración de correos" y la otra en "los entresuelos número 15 de la calle de Vergara". Es difícil clasificar dicha negociación, pues aunque algunas veces se registra como librería, en este documento Massé y Michaud se apuntan como "doradores, fabricantes de cuadros y en general venta de libros y estampas"⁵⁵. Suponemos que al

⁵² Véase Ciudades y ruinas americanas, álbum de fotografías, Edición facsimilar del Banco de México con nota introductoria de Victor Jiménez, México, Banco de México, 1994. Este álbum, con fotografías de Desiré de Charnay fue editado por Michaud en 1865, ya antes en 1859 había editado el Album fotográfico mexicano con vistas de la ciudad de México y sus alrededores, también con fotografías de Charnay.

⁵³ Manuel Toussaint, La litografía en México en el siglo XIX, México, Estudios Neolitho, 1934, pág. XXI

⁵⁴ Diario del Gobierno de la república mexicana, México 11 de julio de 1837, pág. 288

⁵⁵ Solicitud de préstamo de los señores Agustín Massé y Julian Michaud, 15 de enero de 1838, notario José López Guazo, número de notaría 361, número de volumen 2345. (A.G. Not.). En este documento se señala que Michaud y Massé, solicitar un préstamo de 15,389 pesos, para el pago de derechos, fletes, comisiones de efectos que han recibido de Francia, al comerciante Pedro Capdeville. Cabe añadir, que la cantidad era una suma considerable para la época.

separarse Massé de este negocio, Michaud continuó solo y después se asoció con un tal Thomas, con el cual comparte créditos al estampar su firma.

Pero volviendo a Massé y Decaen, nos preguntamos ¿Por qué este último decide romper su calidad de socio y quedar únicamente como empleado?. No lo sabemos a ciencia cierta, sólo podemos suponer que fue por razones económicas. Recordemos que en el documento se estipula que Decaen recibiría mil pesos en el momento de firmar los papeles, y luego otros mil durante cuatro años, además de su salario. Situación ventajosa, si lo vemos desde otro ángulo, y que quizá era mejor a la de socio, pues ello implicaba también gastos y renovadas inversiones. Sin duda, Massé se encontraba con mayores posibilidades económicas para afrontar los gastos de el taller y también las deudas que se generaban. Por lo demás, es notorio que Massé pida a Decaen se quede en calidad de maestro del taller, aunque no se use esta palabra en el documento, capacitando en los secretos de la litografía, tanto al mismo Massé como a un oficial. Seguramente Decaen había aprendido el proceso de estampación en Francia, antes de venir a México. Lo interesante es que la demanda, para que se quede como maestro, surja a partir de la escasez de personal capacitado en este ramo. Seguramente se podían encontrar en México dibujantes para la litografía, algunos de enorme talento como adelante se verá, pero era difícil encontrar un técnico que manejara todo el proceso de estampación. Por eso tampoco es raro que se estipule que Decaen no podría fomentar, auxiliar o formar, de manera directa o indirecta, algún establecimiento de litografía. Al hacerlo hubiera creado una fuerte competencia para el taller de Massé, que quizá no podría afrontar.

Las relaciones Massé- Decaen parece continuaron en buenos términos durante algún tiempo. Prueba de ello es que ante la salida de Agustín Massé, fuera de la capital en noviembre de 1843, le otorga a Decaen "el más amplio y eficaz poder para que gobierne y administre su establecimiento de litografía, situado en el callejón de Santa Clara número 8^{56m}". En el mismo documento se aclaraba que Decaen estaba autorizado para "realizar los contratos conducentes con toda libertad... siendo de advertir que el papel de administrador comprende no solamente a lo económico del establecimiento con todos sus ramos, sino también lo relativo a los cobros, pagos, liquidaciones de cuentas y demás anesos (sic) independientes y dependientes... Por lo tanto el apoderado (o sea

^{56m} Poder general concedido a José Decaen. 15 de noviembre de 1843. notario Plácido Ferriz. número de notaría 242. número de columna 1179. (A. G. Nat.)

Decaen), podrá realizar gestiones sin que se le objeten falta de personalidad pues a este fin le confiere el presente poder amplio y no limitado...⁵⁷ La presencia de Decaen, sin duda, le permiten a Agustín Massé continuar con su labor editorial de novelas ilustradas, aunque desde luego ahora sólo aparecerán con su nombre. En octubre de 1843 Massé anuncia La Historia de Napoleón:

HISTORIA DE NAPOLEON POR MR. NORVINS.

Edición mexicana, adornada con ciento veinte y seis estampas, litográficas, y **publicadas por Agustín Massé, impresor litógrafo y editor**, callejón de Santa Clara número 8... La obra escrita por Mr. Norvins, antiguo prefecto del Imperio, y cuidadosamente traducida al castellano.

... el editor ... ha escogido la obra de Mr. Norvins como la más adecuada; y nada ha perdonado para que tan grande empresa fuese en todo digna tanto del héroe que tiene por objeto, cuanto de la belleza y lozana nación a quien se dedica.

...La obra constará de 42 cuadernos y su precio para los suscriptores de México es a dos reales en plata por cada uno, con las correspondientes estampas en papel fino, y tres reales en papel de China; a cuyo precio se agregará medio real por cada entrega para los suscriptores de los departamentos... Saldrá a la luz la primera entrega el 25 de octubre de los corrientes, es decir a 15 días de la conclusión del Gil Blas. La estampa que acompaña al prospecto; y que pertenece al capítulo XXVII del segundo tomo, no siendo comprendida en los 126 dibujos, podrán conservar la los señores suscriptores para colocarla debidamente en su lugar respectivo concluida que este la obra.

Agustín Massé⁵⁸

Sobra decir que este ensayo biográfico, o estudio histórico pues no es una novela, está ilustrado con copias de obras europeas, en este caso algunas tomadas de unos dibujos del Barón de Gros, padre del artista que estuvo en México en los años 30. Cabe señalar que en este libro no se da crédito a los dibujantes. Lo mismo sucede con las siguientes publicaciones que edita Massé en estos años como la llamada Biblia de la Juventud, escrita por el Abate Pascal y a la cual le cambiará el nombre por Compendio de Historia Sagrada, traducida y aumentada por el Sr. Manuel Moreno Jove, obtenida la licencia de la sagrada mitra. La obra empieza a salir por entregas también en octubre de 1843⁵⁹. Al año siguiente, en agosto de 1844, Massé editará la obra Carlos y Fanny por Ducray Duminil. En este caso se aclara que las estampas litográficas son originales del artista mexicano Don Santiago de Villanueva. ¿quién era este oscuro dibujante litógrafo que no

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ El Siglo Diez y Nueve, martes 24 de octubre de 1843, pág. 4

⁵⁹ El Siglo Diez y Nueve, viernes 20 de octubre de 1843, pág. 4

se ha encontrado registrado en ningún documento o en otras obras? Seguramente uno más de los que esporádicamente se dedicaron a estos trabajos, bastaba con conocer los elementos más rudimentarios del dibujo para lanzarse al ruedo.

Lo que parece extraño es que ya para entonces, existiendo dibujantes litógrafos de cierto prestigio, se recurriera a este desconocido artista ¿Acaso mediaron circunstancias económicas o de amistad para esta decisión? No lo sabemos, pues desafortunadamente no hemos localizado ningún ejemplar del libro Carlos y Fanny. Ni en los fondos reservados de las Biblioteca de Condumex, Basave de la Biblioteca México ni en los de la Biblioteca Nacional; tampoco se tiene en las colecciones del Lic. Ricardo Pérez Escamilla ni del Ing. Roberto L. Mayer. Lo que parece claro es que el editor tuvo problemas aún antes de publicar la obra. En el anuncio que informa sobre el proyecto se agrega una nota con los siguientes datos:

Estando ya en la imprenta este prospecto he visto con sorpresa anunciada la publicación de la misma obra (Carlos y Fanny) a que se refiere, por distinta casa que la mía. Esto ha provenido de circunstancias que no han podido preverse; pero que hacen muy poco honor a los autores de la otra edición, pues no podían ignorar que yo la preparaba, y que al efecto tenía adelantada la mayor parte de dibujos para las estampas que debe llevar la obra⁶⁰

El año de 1843, no obstante, deja muchos cabos sueltos pues no hemos encontrado documentos que nos ayuden a seguir la trayectoria de Massé y Decaen en el aspecto de cuestiones laborales y, podemos decir, nos encontramos con una laguna de información hasta octubre de 1844. Es entonces cuando Decaen sale definitivamente del taller de Santa Clara número 8 para irse a la imprenta de Cumplido. Podemos suponer varias cosas: en primer lugar es obvio que Decaen renunció a su calidad de maestro en el taller de Massé, seguramente porque este último no pudo o no quiso seguir pagando el adeudo de cuatro mil pesos todavía pendiente.

El documento que da cuenta de esta separación definitiva deja traslucir que, ante tal situación, Massé cedió los útiles de la litografía para liquidar el pago. El arreglo se efectuó el 10 de octubre de 1844 y comparecieron Agustón Massé y José Decaen. Dicho arreglo se efectuó el 10 de octubre de 1844 consignando en el documento la adjudicación que hizo Massé a Decaen "del establecimiento de litografía, con las piedras, prensas, papeles existentes y muebles concernientes al mismo establecimiento que es su

legítimo valor... para que con este precio se haga pago de los tres mil pesos que se le adeuda a Decaen⁶¹”. En el mismo documento se aclara que el resto del dinero se pagara en plazos: quinientos pesos a los seis meses y quinientos pesos al año. Pero lo más importante a mi juicio es que en el contrato se estipulaba que: “el Sr. Massé no vuelva a poner en México, por ningún pretexto otro establecimiento de litografía. En recompensa a la prohibición... el Sr. Decaen se compromete a imprimir de valde los dibujos que faltan de la obra Carlos y Fanny, así como las estampas de Gualdi que faltan para completar la obra.”⁶²

A los pocos días de celebrarse esta separación, el 21 de octubre de 1844, se realiza el contrato entre Decaen y Cumplido (Ver apartado de la organización laboral en el taller de Ignacio Cumplido *infra.*), con ello finalizaba la exitosa asociación de Massé y Decaen. Desde entonces Agustín Massé ya no continuará en los negocios de litografía, únicamente sabemos que trató de vender en provincia las obras que le dieron éxito. Para noviembre de 1844, lo encontramos promoviendo sus obras en la famosa feria de San Juan de los Lagos.

FERIA DE SAN JUAN DE LOS LAGOS.

AGUSTÍN MASSE, editor de las hermosas ediciones mexicanas del Don Quijote de la Mancha, Gil Blas de Santillana, Historia de Napoleón, Compendio de Historia Sagrada y Carlos y Fanny, participa a todas las personas que de los departamentos concurren a esta feria, que desde el día 30 del actual estará en el “Mesón de la Virgen”, cuarto número 18, con varios ejemplares de estas obras, empastadas, y un buen surtido de libros impresos, por el tenor del catálogo y suplemento que se han repartido con este periódico⁶³.

De esta manera se acabó la asociación Massé y Decaen, que tanta calidad dio a las estampas litográficas en el corto periodo que trabajó, ayudando así al fomento de la litografía mexicana.

⁶⁰ El Siglo Diez y Nueve, jueves 22 de agosto de 1844, pág. 4.

⁶¹ Disolución de contrato y pago de adeudo entre Massé y Decaen, 10 de octubre de 1844, notario Plácido Ferriz, número de notaría 242, volumen 1480 (A.G. Not.)

⁶² Disolución de contrato y pago de adeudo entre Massé y Decaen, 10 de octubre de 1844, notario Plácido Ferriz, número de notaría 242, volumen 1480 (A.G. Not.)

legítimo valor... para que con este precio se haga pago de los tres mil pesos que se le adeuda a Decaen ⁶¹”. En el mismo documento se aclara que el resto del dinero se pagara en plazos: quinientos pesos a los seis meses y quinientos pesos al año. Pero lo más importante a mi juicio es que en el contrato se estipulaba que “el Sr. Massé **no vuelva a poner en México, por ningún pretexto otro establecimiento de litografía**. En recompensa a la prohibición... el Sr. Decaen se compromete a imprimir de valde los dibujos que faltan de la obra Carlos y Fanny, así como las estampas de Gualdi que faltan para completar la obra.. ⁶²”.

A los pocos días de celebrarse esta separación, el 21 de octubre de 1844, se realiza el contrato entre Decaen y Cumplido (Ver apartado de la organización laboral en el taller de Ignacio Cumplido *infra.*), con ello finalizaba la exitosa asociación de Massé y Decaen. Desde entonces Agustín Massé ya no continuará en los negocios de litografía, únicamente sabemos que trató de vender en provincia las obras que le dieron éxito. Para noviembre de 1844, lo encontramos promoviendo sus obras en la famosa feria de San Juan de los Lagos.

FERIA DE SAN JUAN DE LOS LAGOS.

AGUSTÍN MASSE, editor de las hermosas ediciones mexicanas del Don Quijote de la Mancha, Gil Blas de Santillana, Historia de Napoleón, Compendio de Historia Sagrada y Carlos y Fanny, participa a todas las personas que de los departamentos concurren a esta feria, que desde el día 30 del actual estará en el “Mesón de la Virgen”, cuarto número 18, con varios ejemplares de estas obras, empastadas, y un buen surtido de libros impresos, por el tenor del catálogo y suplemento que se han repartido con este periódico ⁶³.

De esta manera se acabó la asociación Massé y Decaen, que tanta calidad dio a las estampas litográficas en el corto periodo que trabajó, ayudando así al fomento de la litografía mexicana.

⁶⁰ El Siglo Diez y Nueve, jueves 22 de agosto de 1844, pág. 4

⁶¹ Disolución de contrato y pago de adeudo entre Massé y Decaen, 10 de octubre de 1844, notario Plácido Ferriz, número de notaría 242, volumen 1480 (A.G. Not.)

⁶² Disolución de contrato y pago de adeudo entre Massé y Decaen, 10 de octubre de 1844, notario Plácido Ferriz, número de notaría 242, volumen 1480 (A.G. Not.)

CASA LITOGRAFICA DE IGNACIO CUMPLIDO (1844- 1850).

Como hemos visto, evidentemente la cabeza del taller de Santa Clara número 8, recaía nuevamente en José Decaen, pues era él quien conocía todos los aspectos del proceso técnico y quien dirigía las operaciones. Al pasar Decaen al taller de Cumplido, junto con todas las herramientas y útiles estaba trasladando también las cualidades y capacidades técnicas a la calle de los Rebeldes número 2.

En el capítulo II, ya hemos anotado que Decaen y Cumplido celebraron un contrato, el 21 de octubre de 1844, por el cual el primero vendía al segundo todos los útiles de la imprenta de litografía por la cantidad de “cuatro mil pesos, pagándose tres mil a la entrega de los utensilios, quinientos pesos en 6 meses y los otros quinientos restantes a los 18 meses”⁶⁴. Decaen además quedaba como “director de todas las obras litográficas, por el tiempo de 18 meses, durante los cuales instruiría en todos los ramos de la litografía a varios jóvenes que le designaría Cumplido. Las horas de trabajo serían de la 7 de la mañana a las 6 de la tarde, exceptuando una y media hora para comer, con un sueldo mensual de 100 pesos⁶⁵”, es decir 10 pesos menos de lo que ganaba con Massé. También se le exigía tener

todas las piezas en buen estado, aseadas y en el más perfecto orden, recomendando que no debía permitir a los empleados hacer otro uso que el indispensable para la ejecución del trabajo que les corresponda; cualquiera útiles que hagan falta para desempeñar los trabajos los pedirá Mr. Decaen al propietario con bastante anticipación a fin de que nunca jamás deban interrumpirse las obras⁶⁶.

Por otro lado se aclaraba que

habiéndose comprometido Mr. Decaen con su compañero el Sr. Massé a imprimirles 8 piedras de Carlos y Fanny, tirando dos mil ejemplares y cada piedra con 4 estampas, dicha impresión se hará de valde por cuenta del mismo propietario (es decir Cumplido), sin incluir los dibujos ni el papel. Una prensa y varios útiles de litografía que ha pedido Mr. Decaen a Francia, cuando lleguen le serán conducidos

⁶⁴ Compra venta de mercancía entre Decaen y Cumplido, 21 de octubre de 1844, Notario Francisco de Madariaga, número de volumen 2867. (A.G.Not.)

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

al Sr. Cumplido pagando los costos de factura bajo cuyas calidades y condiciones dejan formalizado este contrato⁶⁷.

De tal acontecimiento dio cuenta El Siglo Diez y Nueve el lunes 28 de octubre de 1844, señalando que la imprenta de Santa Clara número 8 se había trasladado a la calle de los Rebeldes número 2⁶⁸. Como ya señalamos, creemos que la compra de este negocio respondió a razones fortuitas, como el hecho que Decaen ofreciera el taller y sus conocimientos a Cumplido, pero desde luego que el editor consideró en un inicio ventajoso controlar todo el proceso en la ilustración y edición de sus obras. Posteriormente, como adelante veremos, cambio de parecer.

Es curioso que de los dibujantes litógrafos nada se mencione, pues los documentos dan la impresión de que Ignacio Cumplido tenía sus propios aprendices a quien Decaen estaba obligado a enseñarles la litografía. Pero nos preguntamos ¿Que pasó con los colaboradores de Massé y Decaen como Joaquín Heredia o Plácido Blanco cuando cambió de dueño el taller? Por algunas imágenes firmadas, sabemos que siguieron colaborando con Cumplido y, de hecho, varios de ellos no trabajaban exclusivamente para un taller, como veremos en el siguiente apartado. Pero, como hemos repetido, en el taller de Ignacio Cumplido es en donde menos encontramos créditos a los litógrafos. Un hecho es claro: a partir de 1844 las obras de Ignacio Cumplido llevarán ya la firma de su taller. La segunda época de El Museo Mexicano, aparece en 1845 y es una de las primeras publicaciones que lleva como sello de litografía de Cumplido. La portada de esta publicación es un alarde técnico en el aspecto tanto tipográfico como de las litografías. Representa un frontispicio y la garita de Belén, dentro de un marco de palmeras, flores y fauna del trópico, con monos, guacamayas y serpientes; obviamente detrás de ello estaba la capacidad inventiva de José Decaen.

También tienen la firma de la casa litográfica de Cumplido: El Viaje a México, de Mateo de Fossey de 1844, con una litografía firmada por Heredia; El Callo Pitagórico, salido a la luz en 1845, con algunas imágenes firmadas por Iriarte y de ese año es Bug Jargal, novela escrita por Victor Hugo y traducida por Dionisio Alcalá, donde sólo una litografía la firma Blanco; La Historia Antigua de México y de su Conquista de Willian Prescott, de 1846, con litografías de Heredia; Las explicaciones a las láminas pertenecientes a la Historia Antigua de México y su Conquista, de 1846 y Las Aventuras

⁶⁷ Ibidem.

de Robinson Crusoe, también de 1846. Por estos años, concretamente en 1845, se publican “El Catálogo de Santos” y muchas obras menores o en hojas sueltas que dieron fama a la casa de Cumplido interrumpidas por la guerra con los Estados Unidos.

Aunque ya no caiga en nuestro periodo es bueno señalar que para 1849, cuando Ignacio Cumplido vuelve a editar otra revista literaria, El Álbum Mexicano todavía encontraremos tanto en el tomo I como en el II, el sello de la imprenta litográfica de Cumplido. Pero al año siguiente el 15 de octubre de 1850, después de seis años de trabajo entre Decaen y Cumplido, decidió nuevamente una separación. Comparecen Ignacio Cumplido y José Decaen, ante el notario Joaquín Viguera, para vender el primero la “oficina de litografía” con todos los útiles, en la cantidad de tres mil pesos; dos mil de ellos los pagaría Decaen en “manufactura de litografía y fundición”, es decir con trabajo litográfico para Cumplido, en un plazo de dos años y los mil restantes en efectivo con el 6% de interés anual en año y medio. Junto con otras cláusulas se agrega que:

...Los papeles que compre Decaen a Cumplido serán pagados al contado y en pesos fuertes de plata... Los artículos y anuncios relativos a la nueva litografía de Decaen que se encuentran en El Siglo Diez y Nueve los pagará Decaen a mitad de precio... El contrato es con valor por dos años y Decaen podrá desocupar el local que actualmente ocupa en la calle de los Rebeldes número 2 cuando guste, o en caso contrario pagará 25 pesos de renta cada mes. Todas las obras de que es editor el Sr. Cumplido y que aparezcan en las piedras, podrá borrarlas el Sr. Decaen, para hacer el uso que le conviniere de dichas piedras...⁶⁹

CASA LITOGRAFICA DE JOSE DECAEN (1851-1870)

Probablemente en los primeros meses de la separación, Decaen siguió ocupando el taller en la imprenta de Cumplido de la calle de los Rebeldes número 2. Sin embargo, para enero de 1851, se ha establecido en un nuevo local, que anuncia en el periódico:

IMPRESA LITOGRAFICA Y ORTOGRAFICA DE DECAEN
Esquina del callejón del Espíritu Santo y portal del Aguila de Oro

⁶⁸ El Siglo Diez y Nueve, lunes 28 de octubre de 1844 p. 4

⁶⁹ Disolución de compañía entre Ignacio Cumplido y José Decaen, 15 de octubre de 1850. Notario Joaquín Viguera, número de notaría 723 volumen 4920 (A G Not.)

El dueño de este establecimiento tiene el honor de participar al público, que habiendo comprado la litografía del Sr. D. Ignacio Cumplido, está en disposición de ejecutar todos los ramos de su arte, y que los trabajos se harán con el mismo esmero, que ha acreditado su antiguo establecimiento del callejón de Santa Clara número 8, como en el que era director en la casa del Sr. Cumplido.

Se pueden ejecutar todos los trabajos que siguen: Planos, dibujos lineal (sic) y de arquitectura, geometría, santos, retratos, países, impresiones de color, facturas, libranzas, estados para haciendas, circulares ortográficas, conocimientos para arrieros y para buques, tarjetas de visita de todas clases, grabados con su lámina a ocho pesos el ciento, sin lámina a tres pesos. Se imprimen láminas de cobre sea al tamaño que fuere. Además de fabricar todos los productos químicos útiles a la litografía: lápices, tinta ortográfica, tinta para escribir purificada, tinta de conservación, id. ... se hacen también cubiertas, marcos y sellos, letras para cartel. Se recibe metal viejo en pago⁷⁰.

Nuevamente surge la pregunta obligada ¿Por qué decidieron volver a separarse Decaen y Cumplido? Es difícil saberlo con precisión, pero podemos suponer que definitivamente al editor tapatio no le redituaba ningún beneficio importante el poder controlar el proceso de elaboración y estampación de las litografías. Conociendo el agudo olfato de Cumplido para los negocios en el ámbito editorial, resultaría ilógico suponer que cediera la imprenta litográfica si al tenerla abatiera costos o mejorara en calidad las imágenes. Quizá Cumplido tomó conciencia de que aunque él fuera el dueño de la casa litográfica, finalmente José Decaen seguiría dirigiendo todo el proceso en la estampación y resultaba igualmente redituable el mandar a elaborar las litografías en una casa independiente del taller. A José Decaen indudablemente le convenía volver a trabajar de manera independiente siendo dueño de su propio taller aún, creo yo, con los peligros que implicaba el enfrentar los riesgos en la demanda, la competencia y la constante renovación de los talleres, lo cual exigía fuertes inversiones de capital.

Lo evidente es que a partir de 1851 Decaen se enfrentará a un nuevo ambiente en el mundo de los talleres litográficos. Es en esta etapa a partir de 1850-51 cuando se dan las mejores manifestaciones de la litografía en México, con la consecuente reñida competencia. José Decaen supo afrontar estos retos pues prueba de ello es que se convierte en editor de la famosa obra México y sus alrededores, ilustrada por Casimiro Castro y Julián Campillo en 1855, de la que se habla en el anexo 9.

Para finalizar este inciso, fuertemente vinculado con José Decaen, quisiera apuntar algunos de los datos biográficos del impresor francés encontrados en el Archivo

⁷⁰ El Siglo Diez y Nueve, sábado 4 de enero de 1851 pág. 16

del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. El 18 de julio de 1848, en el libro de bautizos de este archivo, se registra a una hija de Decaen: María Josefa Tiburcia Clara Antonia Decaen y Coba Rodríguez, hija natural de José Antonio Decaen Reynaldi y de Modesta Coba y Rodríguez Parra, fueron los padrinos los tíos maternos de la niña D. Juan y Doña María de Jesús Coba y Rodríguez Parra⁷¹. El hecho de que se registre esta niña como hija natural no deja lugar a dudas de que José Decaen, entonces a la edad de 40 años, no estaba casado con Modesta Coba. Y, aunque no encontramos algún documento de matrimonio, seguramente el nacimiento de esta niña precipitó los hechos y obligó a José Decaen a casarse con Modesta Coba entre 1848 y 1849. La prueba está en que al registrar un nuevo vástago: José Francisco Decaen Coba, el 7 de junio de 1850, en este caso se señale como hijo legítimo de legítimo matrimonio⁷². Pérez Escamilla comenta que el 15 de febrero de 1857, el famoso litógrafo Casimiro Castro, se casó con una hijastra de Decaen, Soledad Coba, hija de Modesta Coba y del litógrafo impresor Baoudouin⁷³. Castro tenía entonces treinta años y Soledad Coba diez y siete. Lo anterior nos hace pensar que Modesta Coba, al momento de procrear una hija con Decaen, ya tenía otros, que por llevar su mismo apellido, suponemos, eran también ilegítimos. Lo interesante es que el padre de estos hijos era Eduardo Baudouin, el mismo que estuvo asociado con Decaen entre 1838 y 1840. Si Soledad Coba tenía diez y siete años en 1857, había nacido precisamente en esas fechas en que estaban asociados dichos personajes. Un hecho es cierto a partir de la década del 50 la vida será distinta para José Decaen Reynaldi se encuentra, después de altas y bajas, nuevamente dueño de su imprenta, casado y en la “ardua tarea” de formar una familia. Desgraciadamente como bien señala Pérez Escamilla todavía “no se le ha hecho justicia a Decaen, considerado como un simple impresor cuando es el gran promotor de la litografía mexicana”⁷⁴, tanto el nivel técnico, diría yo, como en la labor editorial que realizó a partir de 1855.

⁷¹ Acta de bautizo número 649 de María Josefa Tiburcia Clara Antonio Decaen y Coba Rodríguez. 18 de julio de 1848, libro de bautizos (A.S.M.M.)

⁷² Acta de bautizo número 623 de José Francisco Decaen Coba. 7 de junio de 1850, libro de bautizos (A.S.M.M.)

⁷³ Ricardo Pérez Escamilla. “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol.” México por sus artistas” en el catálogo de la exposición Casimiro Castro y su taller. México, Instituto Mexiquense de cultura/Fomento Cultural Banamex. 1996. pag. 186.

⁷⁴ *Ibidem*

CASA LITOGRAFICA DE HIPÓLITO SALAZAR (1839-1847)

Hipólito Salazar es un personaje que, al igual que Cumplido, Decaen y Blanco, se encuentra en dos ámbitos del quehacer litográfico: como dibujante litógrafo y como litógrafo impresor. Actividades, las dos, en que destaca de manera sobresaliente y las cuales se extienden hasta casi finales del siglo XIX. A pesar de ser considerado por varios investigadores como el patriarca de la litografía mexicana, se conocen pocos datos tanto de su vida como de su trayectoria profesional, en este apartado nos centramos en su labor como dueño de un taller litográfico

Ricardo Pérez Escamilla, calcula su fecha de nacimiento el año de 1815⁷⁵, y no está tan equivocado, pues descubrimos que tanto en el Padrón de Población de 1842 como en el de 1848, se encuentra registrado con pistas de su edad que ubican su nacimiento en esos años. Y digo pistas porque el mismo Salazar no dejó clara la fecha de su nacimiento: en el padrón de 1842 señala que tiene 29⁷⁶ años de edad, y en el segundo de 1848, es decir casi cinco años después, 31⁷⁷, con lo cual no coinciden las edades ¿en cuál de las dos mintió? Me inclino a pensar que para febrero de 1848, cuando se levanta el padrón tenía, 31 años, es decir había nacido en 1816, aunque queda la posibilidad de que también hubiese nacido en 1813. No obstante en ambos documentos, coincide que era soltero, de profesión litógrafo o litográfica, que vivía solo en la calle de la Palma número 4, acera que mira al oriente, desde octubre de 1840 y pagaba 49 pesos de renta⁷⁸. Cantidad excesiva aparentemente, pues Decaen pagaba en el taller de Cumplido sólo 25, pero debemos tomar en cuenta que la zona era más cara en la calle de la Palma que en la calle de los Rebeldes. Además, seguramente, en esta dirección se encontraban tanto el taller como la vivienda de este litógrafo.

Respecto a la formación de Hipólito Salazar, algunos autores señalan que fue alumno de la Academia de San Carlos y que, tomando en cuenta su edad, pudo ser entre

⁷⁵ *Ibidem* pág. 25

⁷⁶ Padrón de Población de la ciudad de México para el año de 1842. legajo 3407, manzana 46. (A.A.C.M.)

⁷⁷ Padrón de Población de la ciudad de México para el año de 1848, legajo 3408, cuartel mayor número 5, manzana 46. (A.A.C.M.)

⁷⁸ *Ibidem*

1830 a 1837⁷⁹. Y efectivamente, por las obras de sus inicios y que están firmadas, “en el taller de la Academia bajo la dirección de Ignacio Serrano”, podemos asegurar que estudió la técnica litográfica con este discípulo de Linati. Es posible también que con Serrano Hipólito Salazar haya aprendido gran parte de la técnica litográfica, además de los rudimentos más elementales del dibujo que le servirán para independizarse. Aunque estoy convencido que su permanencia en la Academia no duro mucho, recordemos que por esos años dicho centro de educación atravesaba por momentos críticos, sin poderse sostener económicamente y casi sin maestros capacitados.

Un hecho sin embargo es cierto: en 1838 Hipólito Salazar se encuentra trabajando en el establecimiento litográfico de Decaen y Mialhe, ubicado en la calle de Cordovanes número 10⁸⁰. Después, ante la separación de Mialhe, se va con Bandowin y Decaen, a la calle de San Francisco número 15, talleres ambos donde no solamente adquirió, como señala García Icazbalceta, sino más bien perfeccionó los conocimientos más ciertos en el ramo de la litografía⁸¹. Lo relevante es que será uno de los primeros mexicanos, junto con Ignacio Serrano y Severo Rocha, que aprenden todo el proceso técnico de la litografía, a más de ser un buen dibujante. Es por eso que en este taller de Bandowin y Decaen, permanece muy poco tiempo.

En 1839, según El Diario de los Niños⁸², la litografía de Hipólito Salazar se encuentra ubicada en la calle de Cordovanes número 10, es decir en el taller que tenían antes Mialhe. Es por eso que me inclino a creer que Federico Mialhe, le ofreció a muy buen precio el taller de litografía, o parte de este taller y con ello lo anima a independizarse. Desde luego que en este cambio influyó el hecho de que Salazar conocía tanto el proceso técnico de la litografía como el saber realizar dibujos sobre la piedra. A diferencia de varios dibujantes litógrafos, que sólo conocían este último aspecto, Hipólito Salazar conjunta los dos ramos. Sea o no cierta nuestra suposición el caso es que Hipólito Salazar permanece poco en Cordovanes número 10 y, en octubre de 1840, como vimos en el padrón de población, muda su taller a una calle más céntrica: la Palma número 4, donde permanecerá durante muchos años, quizá hasta 1870.

⁷⁹ Marcos Enrique Márquez Pérez “Hipólito Salazar” en Hipólito Salazar, Patriarca de la litografía mexicana, México, Museo Nacional de la Estampa, 1989.

⁸⁰ Nación de imágenes op. cit. pág. 157

⁸¹ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía mexicana”, en Manuel Orozco y Berra et al., Diccionario universal de historia y geografía, citado por Marcos Enrique Márquez Pérez op. cit. pág. 10

⁸² Diario de los Niños, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1839, tomo II

De hecho, desde 1839 empieza a colaborar con los principales competidores de Ignacio Cumplido, primero con Miguel González, quien le encomienda varias litografías para su primer tomo de la revista El Diario de los Niños editada en ese año de 39. Después García Torres solicitará el mayor número de trabajos, y cabe decir que si Cumplido mantenía una excelente mancuerna, primero con Massé y Decaen, y luego sólo con Decaen, Vicente García Torres la establecerá básicamente con Hipólito Salazar. Y digo básicamente, porque la mancuerna García Torres -Salazar no fue una regla, ya que el editor de Pachuca recurrió a veces a otras casas litográficas, aunque se nota cierta preferencia por Hipólito Salazar, éste a su vez, como ya vimos también le trabajó mucho a José Mariano Lara

Como señalamos, el primer trabajo importante de Salazar fue en El Diario de los Niños editado en 1839, donde encontramos algunas imágenes, que aunque no están firmadas las suponemos suyas como la llamada "Tráfico de negros" seguramente tomada de una publicación extranjera. Sorprende, sin embargo, que en los tomos II y III de El Diario de los Niños, publicados en 1840, no colabore Salazar. En cambio para 1841 encontramos el sello de litografía de la calle de la Palma número 4, en El Apuntador, lo mismo que en El Semanario de las Señoritas, también de 1841 y editados ambos por Vicente García Torres. Para 1842 colabora, con el mismo García Torres, en El Panorama de las Señoritas y, me atrevo a atribuir, dada esta cercanía con el editor, que también colaboró en la ilustración del Periquillo Sarniento de 1842, la cual no tiene firma ni del taller litográfico. Ese año al parecer fue de gran actividad pues también Hipólito Salazar ilustró varias vistas de los lugares santos, como Jerusalén, Jerico, Roma, El Monte de los Olivos, etc. para el libro La Tierra Santa o descripción exacta de Jope, Nazareth, Belen, El Monte de los Olivos, Jerusalén y otros santos lugares conocidos por el evangelio. En esta obra, aunque las imágenes fueron copiadas, la excelente factura técnica es innegable, algunas contienen la firma de Heredia. Lo sorprendente es que esté tan olvidada por los investigadores, ninguno hasta ahora de los que han estudiado la litografía, la menciona. La Tierra Santa la editó Mariano Galván en la imprenta de García Torres.

En todas estas revistas, novelas o libros religiosos, es difícil saber en donde empieza la labor de Hipólito Salazar como dibujante y en donde la de impresor litógrafo. Sabemos, al menos, que algunas imágenes contenidas en El Apuntador como el retrato de la cantante de ópera Anaide Castlleán de Giampetro (Figura 85) o el del actor

español Fernando Martínez, las firma R. Izquierdo (Figura 84) pero llevan la dirección del taller de Salazar, calle de la Palma número 4. En La Tierra Santa, a la vez, hemos señalado que se encuentra la firma de Heredia en algunas litografías. Todo lo cual demuestra que en muchos casos Hipólito Salazar contrató a varios dibujantes noveles, como seguramente fue Izquierdo, para realizar los dibujos sobre la piedra y él se limitó a ejecutar sólo la parte técnica o la impresión. Me pregunto ¿cuántas imágenes no firmadas por el dibujante han sido atribuidas a Salazar sólo porque llevan el sello de su taller? Los investigadores no se han metido en esta enredada maraña, para separar los dos aspectos, indudablemente porque es muy difícil hacerlo. No obstante, justo es plantear estas dudas, pues no debemos olvidar el sistema gremial prevaleciente entonces en los talleres litográficos, los cuales daban crédito sólo a los casa o a los maestros y no a los aprendices y oficiales. Este es el motivo por lo cual no nos podemos detener en analizar las imágenes puesto, que no sabemos si realmente las dibujó Hipólito Salazar o alguno de sus colaboradores.

Sin embargo, el año de 1842 marca el ascenso de Hipólito Salazar, pues como vemos las demandas de trabajo son importantes, desde luego que seguramente también aumentaron los trabajos de obras menores en litografía. Todo ello fue lo que ánima a Salazar a ampliar y mejorar su taller. El 30 de agosto de 1842, encontramos una transacción de compra hecha por Salazar en el Archivo General de Notarías, hasta ahora el único documento detectado de este litógrafo. La escueta escritura dice lo siguiente:

En la ciudad de México a 30 de agosto de 1842, comparecieron ante mi el escribano público y testigos, D. Bernardo Herrera y D. Hipólito Salazar, ambos vecinos de esta capital a quienes doy fe conozco. Expresaron que habiéndole el primero vendido al segundo una imprenta litográfica, el precio de esta se lo ha de satisfacer en dos plazos. Por lo que ha convenido en otorgar al efecto la correspondiente libranza, lo que por el presente hago a efecto y en aquella via y forma que haya lugar.

Se la vende en dos mil pesos los que pagará en 2 abonos. Mil pesos el lo de enero del año entrante de 1843, y los otros mil a fines de marzo del mismo año, cuyo pago se hará fría y llanamente dentro de los plazos contados y para lo cual hipoteca la mencionada imprenta que tiene ya comprada a Herrera, a más de la que tiene de su propiedad ubicada en la calle de la Palma número 4.

Si el otorgante no cumple con el pago de los dos mil pesos se dirigirán acciones en su contra y más obligaciones. Quedan enterados y satisfechos ambos.

Firman el notario Juan Navarro, Bernardo Herrera e Hipólito Salazar⁸³.

⁸³ Contrato de compra-venta entre Bernardo Herrera e Hipólito Salazar. 30 de agosto de 1842, notario Juan Navarro. número de notaría 464 volumen 3171 (A.G. Not.)

De esta manera su taller camina “viento en popa” y sabemos que de ahí salió en 1843, la delicada obra Pablo y Virginia, (Figura 93) con excelentes litografías pero sobre todo con la revolucionaria innovación de intercalar texto e imagen (Figura 92); en ese entonces las litografías aparecían casi siempre en hojas aparte, totalmente independientes del texto. Pablo y Virginia fue editada por José M. Lara, en cambio Vicente García Torres edita la siguiente obra en que colabora Salazar Los niños pintados por si mismos de 1843, y en la cual sólo la imagen “El aprendiz de sastre” está firmada, con la dirección de la calle de la Palma número 4. En 1844, vuelve a ser requerido para la propia versión del editor de Pachuca La Conquista de México de William Prescott, que no debemos confundir con la de Cumplido. Ese año de 1844 también Salazar ilustra con algunas imágenes litográficas El Semanario Artístico de la Industria Mexicana impreso por García Torres.

1845, como hemos visto en el capítulo anterior, fue el año fatal para García Torres, debido a problemas políticos que lo mandan al exilio; por lo mismo Hipólito Salazar deja de colaborar con este editor que se había convertido en su principal fuerza de apoyo. No obstante, consigue ocupación en la nueva revista que publican los antiguos colaboradores de El Museo Mexicano, La Revista Científica y Literaria, la cual señala en su introducción, entre otras cosas, que “la carátula de colores que lleva este cuaderno es trabajada por los litógrafos Blanco y Salazar, y aun no tan perfectos como los que se estilan en las ediciones francesas de lujo, da una idea de los adelantos de este ramo en México, y que nos lisonjemos apreciarán los señores suscriptores”⁸¹

Al parecer, en ese entonces Plácido Blanco trabaja con Hipólito Salazar como empleado de su casa pero, sorpresivamente, decide establecer su propio taller litográfico e independizarse al igual que alguna vez lo hiciera Salazar. Evidentemente los tiempos han cambiado y en el tomo siguiente de la La Revista Científica y Literaria, editado en 1846, el encargado de la ilustración será Blanco. Cada vez más los dibujantes litógrafos se sienten con la capacidad de volar con sus propias alas y se independizan al establecer sus propios talleres, creando así un fuerte ambiente de competencia, que por fortuna redundará en el desarrollo de la litografía mexicana

⁸¹ Revista Científica y Literaria de Méjico, publicada por los antiguos redactores del Museo. México, s.c. 1845. Tomo I. pág. 5

En 1846 Salazar ilustra una de las dos versiones que salió en ese año del Judío Errante, que según el periódico El Republicano, iba adornada con veinticuatro litografías, lo mismo que Los Misterios de París de Eugenio Sue, con diez y ocho estampas⁸⁵. Pero partir de 1847 no encontramos nada firmado por el taller de Hipólito Salazar, seguramente porque, al igual que todos, sufrió con los problemas de la guerra con los Estados Unidos. No será sino hasta 1851 cuando lo encontremos ilustrando, junto con Decaen, La Semana de las Señoritas editada por Juan Navarro. Luego vuelve el repunte entre 1854 y 1859, cuando la Academia de San Carlos le hace el encargo de copiar y litografiar los cuadros que se presentan en sus exposiciones⁸⁶, pero eso es parte de otra historia, que va de 1849 a 1856 y que aquí no tratamos.

CASA LITOGRAFICA DE PLACIDO BLANCO (1845- 1848)

Plácido Blanco, al igual que Hipólito Salazar, representa el caso del dibujante litógrafo convertido en impresor al adquirir su propio taller. Pero por ser tan breve su incursión en este ramo, pues como vemos abarca sólo tres años, preferimos rescatarlo como dibujante litógrafo, ámbito donde también destacó ampliamente. No obstante, justo es añadir que, si su papel como litógrafo impresor fue efímero en la capital, no lo fue en provincia, ya que por invitaciones del gobernador del Estado de México, Mariano Riva Palacio, Blanco establece en marzo de 1850, el primer taller de litografía en Toluca, en el Instituto Literario de esa entidad. Trinidad Dávalos, Alejandro Tapia y Francisco Reyes fueron algunos de sus discípulos⁸⁷.

En la ciudad de México, como vimos, después de una larga experiencia como dibujante, iniciada desde 1840, Plácido Blanco establece su propio taller de litografía a fines de 1845. La primera dirección de su taller la ubicamos en el Puente de Leguizano número 11, y es desde este sitio donde salen sus colaboraciones para la segunda época de la Revista Científica y Literaria editada en 1846. En su introducción la revista señala, entre otras cosas, que:

⁸⁵ El Republicano, martes 31 de marzo de 1846 pág. 3

⁸⁶ Marcos Enrique Márquez Pérez *op. cit.* págs. 16 a 21.

⁸⁷ Ricardo Pérez Escamilla "Arriba el telón" *op. cit.* páe. 26

En cuanto a la litografía, también debemos anunciar al público muchas mejoras, pues vencidas también algunas dificultades por el Sr. Blanco, ha establecido su oficina con piedras y demás útiles nuevos de los mejores que se usan en Francia. Tanto él como el señor Iriarte, conocidos por la corrección y finura de sus dibujos, siguen encargados de este interesante ramo, teniendo el noble empeño de complacer al público y el que la Revista logre el primer lugar entre las publicaciones periodísticas de la república. La carátula y láminas, una de ellas iluminada que se acompañan a este cuaderno, son una idea del empeño de los jóvenes artistas, encargados de embellecer esta revista⁸⁸.

Desgraciadamente, tan halagüeños prospectos se truncan, como hemos dicho, por la Guerra con el país vecino; para 1847 ya no aparece ningún número. Por otro lado, no esta muy clara la colaboración de Hesiquio Iriarte en esta revista, pues en la introducción no se hace muy tajante la distinción entre un dueño y un empleado, sólo dicen que “Blanco ha establecido su oficina con piedras y útiles nuevos” y que, “tanto el como Iriarte siguen encargados de este interesante ramo”. Me inclinaría a creer que Iriarte sólo colaboró como empleado, recordemos la enorme inversión que se tenía que erogar para establecer un taller de este tipo, la cual Iriarte en este momento dudo que tuviera. También es posible que la ayuda proviniese de la misma Revista, pero todo ello nos llevaría exclusivamente a especulaciones.

Lo cierto es que Blanco realizó estupendas imágenes en La Revista Científica y Literaria que ya comentamos en el anterior capítulo. Pero con la guerra su actividad, como la de todos, se suspende y no será sino hasta 1848 cuando lo encontremos ilustrando El Eco del Comercio, en su nuevo establecimiento de la calle de Plateros número 15. En esta revista aparecen los retratos del papa Pio IX y de Alfonso de Lamartine, las dos litografías insertadas dentro del texto. Detalle que, ya hemos explicado, era sobresaliente para el momento. Por cierto, en el mismo periódico se señala que el taller fue robado, por el desorden imperante en esos momentos. En ese mismo año Blanco realizó varios retratos litográficos de los principales generales, tanto mexicanos como estadounidenses, en la guerra con los Estados Unidos. Las imágenes se encuentran en el libro: Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, tienen el sello de litografía de Blanco, 1ª. Calle de Plateros número 15 y de ellas hablaremos más adelante (Figuras 134 y 135). Por su parte Ricardo Pérez Escamilla

⁸⁸ Revista Científica y Literaria, op. cit., segunda época 1846, pág. 2

señala que Hesiquio Iriarte establece su propio taller de litografía a partir de 1850 o 1854⁸⁹, etapa indudablemente de verdadero auge en la litografía.

CASA LITOGRAFICA DE LA CALLE JUNTO AL CORREO NÚMERO 5 (1840-1852).

Esta casa litográfica, me inclino a creer, fue mas bien una especie de tienda - taller dedicada a la venta de estampas y que esporádicamente realizaba copias de litografías, grabados, fotografías u otras manifestaciones gráficas que luego vendía a los editores. De hecho, a su dueño lo hemos incluido como editor pero como también aparece registrada con el nombre de "Almacén de Estampas, Junto al Correo" y ya sea con cualquiera de estos dos nombres la encontramos constantemente en la gran mayoría de las publicaciones de la etapa que tratamos, como El Mosaico, El Almacén Universal, El Diario de los Niños y otras, por ello quisimos incluirla en este apartado (Figuras 19, 28, 39 y 40). No se encuentran más datos que la dirección y, a veces, no se incluye el nombre del dueño, ni el dibujante. El hecho de que en el padrón de población de 1842, se encuentre registrado Julio Michaud en la segunda calle de San Francisco, Junto al Correo⁹⁰, me lleva a pensar que él era el dueño; aunque no es esta la única razón. Como vimos, inicialmente Julio Michaud estaba asociado con Agustín Massé, desde 1836 o 1837 (Ver Casa litográfica de Massé y Decaen), con dos direcciones una de ella en "la cochera de su casa, administración de correos" como doradores y fabricantes de cuadros señalando que en su almacén se venden estampas y litografías en pliego, además de pinturas, y colores de todas clases. Es decir una miscelánea que entre otras cosas vendía litografías y estampas de todo tipo. Me atrevo a suponer que del negocio de dorador de cuadros terminó en el de la venta de imágenes.

Es significativo que la mayoría de las litografías encontradas de el supuesto "taller" junto al correo número 5, no contengan firmas y se haga evidente que sean copias trabajos europeos, a excepción por supuesto de algunos trabajos de Gualdi (Figura 40). En varios tomos de El Mosaico Mexicano, aparecen litografías inspiradas claramente en obras europeas como el retrato de "Beatriz Cenci" (Figura 101) la cual

⁸⁹ Ricardo Pérez Escamilla "Arriba el telón" *op. cit.* pág. 25. Al final de libro Nación de imágenes pág. 157, se señala que el taller de Iriarte se estableció en 1850

destacan por sus cualidades estéticas y el buen manejo de los detalles, en este caso especialmente en el rostro y los ropajes. En el tomo I del El Diario de los Niños, editado en 1839 por Manuel González, se encuentran litografías también con el sello de este taller y también son copias de las obras de artistas viajeros divulgadas ampliamente en México. Tenemos el caso, por ejemplo de la “Vista de Méjico”, (Figura 14) tomada de un dibujo de la señora Ward, y el “Interior de Aguascalientes” (Figura 15) y “La Plaza Mayor de Guadalajara” tomadas de Carlos Nebel, todas con el sello del taller “Junto al correo número 5”

La práctica de la copia será además el más socorrido “*modus vivendi*” de Julio Michaud. Aproximadamente en 1850 el editor francés publica, junto con un socio del cual solo se conoce el nombre de Thomas, El Album Pintoresco de la República Mexicana, obra ahora muy famosa, donde los artistas Lehnert y Urbano López, hicieron una combinación, de los trabajos de Pedro Gualdi y Carlos Nebel, como ya mencionamos. Por lo regular en este álbum se sobreponen las vistas del artista italiano, con algunos tipos populares creados por Nebel. Además de estas se encuentran algunas imágenes de la Guerra con los Estados Unidos realizadas por artistas europeos como Bastin, de los que se hablará más adelante. Este álbum por cierto, fue litografiado en algunos talleres parisinos y probablemente pudo ser sólo vendido aquí por Michaud y Thomas. Sigue siendo un misterio porque se buscó a los artistas Lehnert, nacido en 1811 quien gozaba de cierta fama en Francia como acuarelista de animales y personas⁹¹ y Urbano López, a quienes algunos consideran de origen español, pero todavía sin elementos suficientes. Los problemas se agravan para los investigadores cuando se descubre que no todas las versiones del Álbum pintoresco de la República mexicana, contiene las mismas imágenes, lo que hace suponer que el cliente formó la colección a su gusto.

De ser cierta mi hipótesis, sobre que Michaud y su taller se especializaron en la copia, podemos concluir que nada más aportó a la litografía. Sin embargo, aunque su papel como editor de fotografías es un asunto que no nos compete en este capítulo es necesario destacar que fue de la casa de Julio Michaud, de donde salieron las obras de

⁹¹ Padrón de Población para el año de 1842, cuartel mayor número 12, manzana 110, cuadro de extranjeros, legajo 3407. (A.A.C.M.)

⁹² Benezit, E. Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris: Ernest Gründ, éditeur, 1974.

Charnay sobre la ciudad de México en 1860 y sobre las ruinas mayas y mixtecas en 1865, con el libro Ciudades y ruinas americanas.

Por último cabe señalar que la casa litográfica, de M. Murguía la encontramos registrada en las imágenes al final de los años cuarenta y principios de los cincuenta, en el Portal del Aguila de Oro, y no en Puente Quebrado como se señala en la lista del libro Nación de Imágenes por ello se decidió incluirla aquí.

Para corroborar todos los datos incluidos en el presente capítulo, ver el anexo número 10 en las páginas 318 a 319, en donde se encuentra la lista completa de las casas litográficas que hemos detectado con los respectivos años en que hemos ubicado su actividad y la dirección.

CAP. IV.- LITOGRAFOS DIBUJANTES EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y EL PAPEL DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO ENTRE 1837 Y 1847.

De los tres grupos que intervienen en el proceso litográfico, sin duda el más relegado es el de los dibujantes litógrafos; y esto ha sucedido no porque los investigadores desmerezcan su papel sino por la falta de autoría indicada en las imágenes. Como hemos insistido a lo largo de este texto, el principal obstáculo para calibrar el aprendizaje y la evolución de la técnica litográfica, ha sido el hecho de que en todas las publicaciones los créditos se los lleven, antes que nadie, el editor, luego la casa o taller litográfico y hasta el final, y sólo en algunos casos, el dibujante. Impuestos de una actitud todavía gremial, en donde el dueño del establecimiento litográfico era el responsable de la obra, se consideraba a veces innecesario que el dibujante firmara sobre la piedra. En algunas ocasiones incluso, como sucedió con la casa litográfica de Ignacio Cumplido, el editor mismo seguramente exigía esta condición de no firmar las obras. Nada más frustrante para un investigador moderno el carecer de obras firmadas con las cuales se podía seguir sin lagunas y hoyos negros la evolución completa de un litógrafo desde sus formación hasta el momento en que se consolida. Sin embargo, este fenómeno no es sólo privativo de México, pues en países europeos también se dio el caso de que no firmaran los dibujantes.⁹²

Curiosamente el trabajo del dibujante litógrafo es, de todos, el más adecuado para hacer un análisis formal y a nivel estético. El editor, desde luego, cae en el ámbito de un estudio de desarrollo empresarial, de promoción de la cultura o incluso socio-económico; el impresor litógrafo puede ser visto desde un ángulo a nivel del desarrollo técnico o artesanal, pero el dibujante es sin duda el que se asemeja a la categoría de un artista, en el concepto moderno de alguien que crea una obra de arte. Afortunadamente contamos

⁹² Ver Juan Carrete Parrondo "El grabado en España, siglos XIX y XX" *Summa Artis, Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1907, tomo III, XXXII.

con algunas litografías firmadas para aquilatar estas cualidades además de varios datos, que aunque escasos, nos permiten reconstruir parte de la vida de los litógrafos.

Antes de detenernos en cada uno de ellos, es conveniente hablar en bloque preguntándonos sobre la formación y el aprendizaje del dibujo para estos incipientes litógrafos. Hemos visto, en el primer capítulo, que la Academia de San Carlos poco influyó para el fomento de la litografía, sin embargo, considero que ahí se dejaron las semillas de este aprendizaje a nivel artístico. Los talleres comerciales, instalados entre 1830 y 1840, aportaron más que nada, la maquinaria y el conocimiento técnico para el desarrollo de la litografía. La trayectoria de Fournier y Rocha, e incluso el mismo Decaen, deja traslucir el hecho de que no eran precisamente ellos los que realizaban el dibujo sobre la piedra, delegando esta función a los verdaderos artistas, pues sus conocimientos, suponemos, se limitaban al manejo de las máquinas, la elaboración de materiales y el proceso de estampación. Requirieron, como hemos visto, personal capacitado en el dibujo para trazar las imágenes sobre las piedras, aunque fuera a niveles muy rudimentarios. Estas capacidades no podía improvisarse totalmente, por lo tanto los primeros dibujantes litógrafos que llegaron a los talleres traían bases previas las cuales iban perfeccionando sobre la marcha. Ya en el taller, me atrevo a suponer, algunos completaban el aprendizaje con el conocimiento a nivel técnico, es decir, en el manejo de las máquinas y el proceso de estampación, por eso es hasta bien entrada la década de los 40, cuando los dibujantes litógrafos se animan a establecer sus propios talleres, como fue el caso de Hipólito Salazar, Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte.

Suponemos que aprendizaje del dibujo de muchos estos primeros litógrafos, pese a que la Academia de San Carlos atravesaba por momentos difíciles, se dio en sus aulas o al menos con maestros egresados de esta institución. Como vimos en el capítulo primero, Ignacio Serrano asumió el cargo de maestro de litografía casi inmediatamente después de la salida de Claudio Linati. Para 1830 sabemos que el ingeniero militar Ignacio Serrano dibujó y litografió El árbol de la cera y El conde Dándalo y en 1832 contaba con varios alumnos, entre ellos Hipólito Salazar, José Antonio Gómez y dos hermanos apellidados también Serrano, Diódoro y Agustín, y otro José Aniceto⁹⁵. ¿Serían parientes o hermanos de Ignacio Serrano?, carecemos de documentos, para dar una respuesta definitiva. El hecho es que, desde tempranas fechas la capacitación en el dibujo fue algo

⁹⁵ Miguel Mathes La litografía en México (1826-1900) México. Impre-Jal, 1990, p. 10. Ver también el capítulo primero de este libro.

que preocupó al mismo Serrano y sus parientes. El 3 de marzo de 1833 apareció en El Fénix de la Libertad el siguiente anuncio:

El ciudadano José Ignacio Serrano, miniaturista y director de litografía en la Academia de San Carlos, tiene el honor de anunciar al público que habiendo notado que la mayor parte de las personas que se dedican a dibujar en esta capital, hacen muy pocos progresos después de haber gastado mucho tiempo y dinero en este estudio, y que esto consiste en el método observado hasta aquí, reducido en lo general a una simple práctica, sin principios, ni reglas fijas que guíen al discípulo; se **ha resuelto a dar lecciones de dibujo** en sus casas a los señores que los deseen, bajo el sencillo método que se conoce fundado en la geometría. Como las ventajas de éste, son generalmente sabidos aun de sujetos que no lo usan, se abstiene de repetirlos, indicando sólo dos que merecen muy particularmente la atención de los aficionados: primero, la de proporcionar grandes adelantos en corto tiempo; segundo la de poner al discípulo en pocos meses en estado de continuar estudiando por sí solo, sin necesitar de maestro hasta perfeccionarse en tan útil como bello arte. Las personas que gusten de honrarlo con su confianza, bien para encargarlo de alguna lección, o bien para que desempeñe alguna obra de litografía o miniatura, podrán solicitarlo en su casa callejón del Amor de Dios número 6, o en la citada Academia de San Carlos⁹⁴

Es interesante que se fomente esta actitud autodidacta después de aprendidas las primeras lecciones, pues con el aprendizaje que obtuvieron estos alumnos, a la sombra de Ignacio Serrano, pudieron capacitarse para que ellos mismos a su vez se convirtieran en tutores, especialmente en el dibujo de la litografía. Tal afirmación la hacemos porque el 14 de enero de 1836, en el Diario del Gobierno, se publicó el siguiente aviso:

José Aniceto Serrano, **profesor de dibujo común y de litografía**, de pintura al óleo, miniatura y al temple, tiene el honor de participar al público que desde el día 7 del presente abrirá su establecimiento de **enseñanza de dibujo** en la calle de Manrique número 2, por el moderado precio de seis pesos mensuales, adelantados; advirtiéndole que la persona que presente de dos niños arriba se le hará la baja de un peso por cada uno de ellos. Las horas de estudio serán de la oración a las 8 de la noche, y en ellas se ofrece poner todo el esmero posible por el adelanto e instrucción de los alumnos en tan necesario como bello arte. México, enero 14 de 1836⁹⁵

Aunque en el anuncio se señala que se recibían niños, esto no descarta que adolescentes e incluso adultos, de profesión artesanos, tomaran las clases. De esta manera

⁹⁴ El Fénix de la Libertad domingo 3 de marzo de 1833, pág. 4

⁹⁵ Diario del Gobierno, jueves 14 de enero de 1836, número 259, pág. 56.

comprobamos, que los incipientes litógrafos tuvieron en un inicio, entre 1828 y 1837, oportunidades de aprender el dibujo, con maestros formados en la Academia, pero que enseñaban de manera particular. Carecemos de ejemplos para conocer la calidad de estos maestros, pero indudablemente dieron los primeros pasos para capacitar a los litógrafos dibujantes. Ignacio Serrano mismo después de algún viaje por Europa, vuelve a participar de esta labor docente, no en el seno de la Academia de San Carlos, sino de nuevo de manera particular. En junio de 1838, se anuncia de la siguiente manera:

Varios individuos animados del más vivo interés por la propagación de las bellas artes, y deseosos por otra parte de hacerse útiles a la patria, han formado una asociación retórica con el objeto de dar lecciones de dibujo, miniatura, pintura al pastel, a la acuarela etc. bien sea en las casas de los que deseen tomarlas, o en la asociación, calle de Ortega número 28, bajo la dirección de D. José Ignacio Serrano, que se ha prestado a desempeñar este encargo en los ratos que le dejen libres las atenciones de su empleo. Los conocimientos que dicho Sr. Serrano ha adquirido en estos ramos en París y Roma nos dan la confianza necesaria para asegurar que **el arte del dibujo que hasta hoy ha parecido difícil de aprender en el país, va ser en lo sucesivo de suma facilidad en virtud del sistema bajo el cual se propone fundar la enseñanza.** Los cursos durarán un año con posibilidad de si lo consideran volver a tomar los cursos. El costo de las clases si las toman en la asociación será de cuatro pesos mensuales. Invitamos a las señoras y señoritas de la capital, así como a todo el público a inscribirse en nuestra asociación⁹⁶.

¿Cuáles eran estas atenciones a su empleo, que tenía Serrano? ¿Acaso continuaba en la Academia de San Carlos como maestro? Es posible que sí, pero a la vez resulta interesante que se señale que adquirió conocimientos en el ramo artísticos en París y Roma. De ser cierta esta afirmación, seguramente Serrano realizó un viaje a estas capitales entre 1834 y 1838. A su regreso venía mejor capacitado para la enseñanza del dibujo, las cuales proporciona de manera particular. Por lo tanto debemos dejar claro que los litógrafos dibujantes, no estuvieron tan huérfanos de maestros en estos años oscuros, al menos en el ramo del dibujo, contaron con Serrano y nos preguntamos si no hubo otros más, como el artista francés Carlos Paris, del que más adelante se hablará y que realizó algunas pinturas en estos años.

Por otro lado, no debemos desdeñar el valor de la práctica de la copia con la cual dibujantes litógrafos afinaron sus conocimientos que aplicarían posteriormente para realizar obras originales. Entre 1844 y 1845, en cambio, cuando el auge de la litografía

era inquebrantable, sabemos, gracias a El Semanario Artístico, que los litógrafos contaban con libros que explicaban todos los detalles de la técnica y el dibujo. El 19 de octubre apareció anunciado un manual que trataba sobre el “modo de aprender a dibujar sin maestro”⁹⁷, el 9 de noviembre de 1844 otro artículo sobre la “Litografía”⁹⁸. Finalmente el 25 de junio de ese año apareció un anuncio que señalaba la venta del Manual del Dibujante o tratado completo del dibujo, ahora sabemos editado por Vicente García Torres y traducido en El Liceo Mexicano, del cual se decía que:

se ha concluido esta obra verdaderamente útil a todas las clases de la sociedad, particularmente en esta época en que todos quieren poseer a fondo su profesión; pues bien es sabido que el dibujo es el principal fundamento de todas las artes y ciencias. Nuestros militares hallarán en él una instrucción completa sobre la topografía y levantamiento de planos, hasta en sus más minuciosos detalles; los profesores de artes liberales encontrarán principios e ideas con que fomentar el fuego de su ingenio, y a los artesanos servirá para refinar su gusto y perfeccionar sus manufacturas⁹⁹

De entre el numeroso grupo de dibujantes litógrafos y de los cuales hemos encontrado mayores datos, destacan los siguientes.

IV.1. Ignacio Serrano.- Como hemos visto fue el mejor discípulo de Linati, y por su influencia docente en litógrafos como Hipólito Salazar, representa el puente entre el artista italiano y la nueva generación de litógrafos mexicanos que surge a finales de los años 30. Según datos encontrados por Ricardo Pérez Escamilla, Ignacio Serrano nació en 1804, hijo legítimo de José Aniceto Serrano y Manuela Camacho. En 1826, con el cargo de oficial del Estado Mayor y el título de ingeniero, se hizo discípulo de Linati, junto con el oaxaqueño José Gracida, aprendiendo a grabar en litografía planos militares y topográficos¹⁰⁰. Por lo anterior, Pérez Escamilla piensa que se especializó en la cartografía civil y militar¹⁰¹, yo considero que su formación de ingeniero militar y sobre todo la poca o nula demanda de otros tipos de dibujo lo obligaron a ello. Recordemos que a Serrano le toca especialmente la etapa oscura de la litografía, en la cual todavía se

⁹⁷ El Cosmopolita, miércoles 6 de junio de 1838, número 52, pág. 4

⁹⁸ Semanario Artístico, octubre 19 de 1844, pág. 3

⁹⁹ Ibidem, noviembre 9 de 1844, pág. 4

¹⁰⁰ Ibidem, junio 25 de 1845 núm 62, pág. 4

¹⁰¹ Ricardo Pérez Escamilla “Arriba el telón” op. cit. pág. 24

carece del cobijo de las revistas ilustradas, que impulsan este arte. Como vimos entre 1830 y 1831, Serrano se encuentra dirigiendo el taller de litografía dejado por Linati en la Academia de San Carlos y ya para entonces tiene un pequeño grupo de discípulos. Seguramente realizó un viaje a Europa entre 1832 y 1838, como nos deja intuir el anuncio de su actividad docente. Para 1838 se encuentra de nuevo instalado en la capital y trabajando como profesor especialmente en el dibujo. Después su figura se pierde en los momentos en que surge el primer **boom** de la litografía y no será hasta 1851 cuando, según Pérez Escamilla, participa en una exposición de la Academia de San Carlos¹⁰², ignoramos con qué tipo de obra. Sabemos también, por el mismo Pérez Escamilla, que el gobernador del estado de México lo nombró litógrafo y le encargó las ilustraciones de la estadística de la entidad.

Por eso resulta muy lógico que algunas de las publicaciones de tema militar editadas entre 1835 y 1840 y que incluyen ilustraciones litográficas anónimas, hayan sido realizadas por él. En un libro que conserva la colección Pérez Escamilla, llamado Tratado de Fortificaciones y editado en 1854, Serrano es el traductor del texto original en francés y, aunque el único crédito de las litografías corresponde al impresor Decaen, nos atrevemos a afirmar que éste fue el tipo de trabajo que Ignacio Serrano desempeñó a lo largo de toda su vida. Tanto los coleccionistas Roberto Mayer como Ricardo Pérez Escamilla, coinciden en que el único trabajo formal que conocemos de Serrano es El Manual del dibujante o tratado completo de dibujo, 1860, escrito en francés por Perrot, y donde se señala que es “traducción de Francisco Victoriano de las Piedras, bajo la dirección del primer ayudante retirado D. José Ignancio Serrano” sin créditos en las ilustraciones, como era costumbre. Este manual fue utilizado como libro de texto por los artistas de la época hasta finales del siglo.

El caso de Serrano, por esto mismo, ejemplifica la trayectoria de los alumnos de Linati, con un trabajo muy escaso y, por los pocos ejemplares que subsisten de él, de valor artístico menor. Sin embargo, es rescatable su labor docente, no sabemos por otro lado cuando muere.

IV.2 Hipólito Salazar Del cual hemos hablado, en el capítulo de las casas litográficas, como impresor litógrafo y por lo mismo sólo destacaremos aquí los datos sobre su vida y

¹⁰² Ibidem

colaboración como dibujante. La fecha de nacimiento de este artista se ubica entre 1813 y 1816. Empezó a estudiar dibujo con Ignacio Serrano entre 1832 y 1835, todavía en la Academia de San Carlos, después se incorporará a la casa litográfica de Mialhe y Decaen en 1838 y a la de Bandowin-Decaen en 1839. Es en ese último año cuando decide instalar su propio taller de litografía en la calle de Cordovanes número 10. En 1840 traslada esta imprenta a la calle de la Palma número 4 donde permanecerá durante mucho tiempo. A partir de entonces colaborará con varias revistas y editores, pero especialmente con Vicente García Torres, con quien establece una mancuerna productiva ilustrando revistas como El Diario de los Niños (1839), El Apuntador, (1841), El Semanario de las Señoritas (1841), El Panorama de las Señoritas (1842); y, aunque no están firmadas las imágenes, me atrevo a suponer son de Salazar las de El Periquillo Sarniento (1842); La Tierra Santa (1842), Pablo y Virginia de J. M. Lara (1843), Los niños Pintados por ellos mismos (1843), La cabaña Indiana (1843), editada también por J. M. Lara, lo mismo que El Liceo Mexicano (1844); La conquista de México (versión de García Torres de 1844) y Semanario Artístico de la Industria Mexicana (1844). Pero como en 1845, Vicente García Torres es mandado al exilio, Hipólito Salazar, trabajará con otros editores, como los que así mismos se llamaban "antiguos redactores del Museo Mexicano", en La Revista Científica y Literaria (1845) y con J. M. Lara, en cuyo taller litografía una obra de fuerte raigambre religiosa: La verdadera esposa de Jesucristo, o sea la monja santificada por medio de las virtudes propias de una religiosa de San Alfonso María de Ligorio (1845), cuyas imágenes no tienen firma, pero atribuyo a Hipólito Salazar (Figuras 94 y 95), dada la cercanía con Lara (registran ambos la misma dirección calle de la Palma número 4), además de lo que menciona Pérez Escamilla de su fuerte conservadurismo. Después, durante los años de 1846, tenemos El judío errante y Los misterios de París, pero entre 1847 a 1850 no hemos encontrado obras de Salazar, pues seguramente se vio afectado por la Guerra con los Estados Unidos. Es hasta 1851, cuando con el editor Juan Navarro vuelve a la actividad pues trabaja para ilustrar La Semana de las Señoritas y El Espectador.

En todas estas publicaciones, la excelente factura de las imágenes es notoria, percibiéndose además progresos a medida que pasa el tiempo. En las novelas Pablo y Virginia (Figuras 92 y 93) y La cabaña Indiana, se introducen incluso innovaciones técnicas que, como ya hemos dicho, integran el texto con las imágenes en la misma página. Además en ellas se incluyó una gran cantidad de viñetas, las cuales dan a las

obras un claro sentido pictórico. Desafortunadamente, como también hemos dicho, es difícil saber en cuáles de estas imágenes intervino directamente en el dibujo Salazar, ya que le importaba dar más crédito a su taller litográfico que a los dibujantes, aunque él fuera uno de ellos. Sabemos que tuvo como colaboradores en ese ramo a Heredia e Iriarte y quizás a otros.

Más sensato nos parece hablar de algunas de sus obras iniciales, que se conservan en la Academia de San Carlos, como: "Amorcillos", "San Juan" "Judith" o "Mna. Queriau en el Baile de los salvajes de la Florida", todas cuyo sello tienen Lit. Hipólito Salazar y Lita. de la Academia de México, bajo la dirección de Ignacio Serrano. Ubicadas cronológicamente por algunos autores entre 1830 y 1835¹⁰³. En estas obras, de las cuales no hay duda fueron hechas por Salazar, se nota enorme calidad en la composición del dibujo, pero la impresión revela todavía cierta impericia de los litógrafos. También relevantes son las copias que hizo de algunas obras de la Academia de San Carlos, a partir de la década de 1850 tanto de esculturas en bulto como en relieve, lo mismo que obras al óleo. Destacan, entre estas últimas, "La primera juventud de Isabel la Católica" de un lienzo de Pelegrín Clavé "Abrahám e Isaac" de Salome Pina "Moisés en Raphidim" de Joaquín Ramírez" y "Cristobal Colón" de una escultura de Manuel Villar y el altorelieve "El descendimiento de la cruz" de Felipe Sojo. En todas ellas se nota la maestría del dibujo y la excelente impresión litográfica, el manejo de los claroscuros es sorprendente, lo mismo que los detalles del drapeado, el dibujo arquitectónico y la perspectiva, imitando, por cierto, fielmente las obras originales. Sin embargo, todas estas copias se hicieron entre 1854 y 1859, cuando el segundo auge de la litografía da un nuevo sesgo a su desarrollo y que no tratamos aquí por eso no nos detenemos más en ellas. Lo mismo sucede con obras posteriores, pues Hipólito Salazar seguirá trabajando hasta fines de siglo.

Según Pérez Escamilla, no sabemos con qué fundamentos, considera a Hipólito Salazar como un recalitrante conservador. De ahí explica porque ilustró un gran número de libros con tema religioso, como La verdadera esposa de Jesucristo, (Ver Figuras 94 y 95) fue protector de monjas y administrador de obras pias¹⁰⁴. No sabemos la fecha de su fallecimiento y consideramos necesario abundar más sobre su obra y biografía.

¹⁰³ Marcos Enrique Marquez Pérez *op. cit.* pág. 23.

¹⁰⁴ Pérez Escamilla "Arriba al telón" *op. cit.* pág. 25.

obras un claro sentido pictórico. Desafortunadamente, como también hemos dicho, es difícil saber en cuáles de estas imágenes intervino directamente en el dibujo Salazar, ya que le importaba dar más crédito a su taller litográfico que a los dibujantes, aunque él fuera uno de ellos. Sabemos que tuvo como colaboradores en ese ramo a Heredia e Iriarte y quizás a otros.

Más sensato nos parece hablar de algunas de sus obras iniciales, que se conservan en la Academia de San Carlos, como: "Amorcillos", "San Juan" "Judith" o "Mma. Queriau en el Baile de los salvajes de la Florida", todas cuyo sello tienen Lit. Hipólito Salazar y Lita. de la Academia de México, bajo la dirección de Ignacio Serrano. Ubicadas cronológicamente por algunos autores entre 1830 y 1835¹⁰³. En estas obras, de las cuales no hay duda fueron hechas por Salazar, se nota enorme calidad en la composición del dibujo, pero la impresión revela todavía cierta impericia de los litógrafos. También relevantes son las copias que hizo de algunas obras de la Academia de San Carlos, a partir de la década de 1850 tanto de esculturas en bulto como en relieve, lo mismo que obras al óleo. Destacan, entre estas últimas, "La primera juventud de Isabel la Católica" de un lienzo de Pelegrín Clavé "Abrahám e Isaac" de Salome Pina "Moisés en Raphidim" de Joaquín Ramírez" y "Cristobal Colón" de una escultura de Manuel Villar y el altorelieve "El descendimiento de la cruz" de Felipe Sojo. En todas ellas se nota la maestría del dibujo y la excelente impresión litográfica, el manejo de los claroscuros es sorprendente, lo mismo que los detalles del drapeado, el dibujo arquitectónico y la perspectiva, imitando, por cierto, fielmente las obras originales. Sin embargo, todas estas copias se hicieron entre 1854 y 1859, cuando el segundo auge de la litografía da un nuevo sesgo a su desarrollo y que no tratamos aquí por eso no nos detenemos más en ellas. Lo mismo sucede con obras posteriores, pues Hipólito Salazar seguirá trabajando hasta fines de siglo.

Según Pérez Escamilla, no sabemos con qué fundamentos, considera a Hipólito Salazar como un recalitrante conservador. De ahí explica porque ilustró un gran número de libros con tema religioso, como La verdadera esposa de Jesucristo, (Ver Figuras 94 y 95) fue protector de monjas y administrador de obras pías¹⁰⁴. No sabemos la fecha de su fallecimiento y consideramos necesario abundar más sobre su obra y biografía.

¹⁰³ Marcos Enrique Marquez Pérez *op. cit.* pag. 23.

¹⁰⁴ Pérez Escamilla, "Arriba el telón" *op. cit.* pág. 25.

IV.3. Joaquín Franco Heredia Uno de los litógrafos más importante en este periodo y del cual casi no tenemos más datos que sus obras, ni siquiera en los padrones de población encontramos registrado su nombre. No se conoce tampoco quien o quiénes fueron sus maestros, aunque dudo que haya estudiado en la Academia de San Carlos, pues hubiera dejado algún rastro en los registros documentales. Una de las escasas pistas la tenemos en la lista de litógrafos publicada en El Siglo Diez y Nueve, en la cual solicitan al gobierno derogue la ley de protección al papel, durante la crisis de 1844 y en donde aparece su nombre completo¹⁰⁵ ¿Por qué suprimió el Franco cuando firmaba sus obras? No lo sabemos. Otro misterio es la fecha de su nacimiento, Pérez Escamilla señala como posible la de 1826,¹⁰⁶ y yo me atrevería a suponer que puede ser incluso antes, pues la primera obra en donde trabaja El Diario de los Niños, se editó en 1839, cuando apenas contaría entre 13 o 12 años, edad muy temprana para que le dejaran realizar obras de cierto aliento.

Sea o no cierta esta edad, el caso es que Joaquín Heredia empieza a colaborar con varios editores y casas litográficas, con mayor frecuencia desde 1840; en su trayectoria no se encuentra ninguna inclinación o preferencia por casa litográfica o editor, trabajaba donde lo llamaban o donde encontraba solicitudes ya sea con los editores Cumplido, Vicente, García Torres, González o incluso J. M. Lara, lo mismo que con los impresores litógrafos Decaen, Salazar y me atrevo a suponer con la litografía de Plácido Blanco. Sus primeros trabajos, después del Diario de los Niños, fue también en 1839 en La Guirnalda, editada por Cumplido y en donde se encuentran, según Manuel Toussaint, litografías aún mediocres¹⁰⁷; hecho que no he podido constatar, pues me ha sido imposible conseguir dicha obra. Seguramente también participa en los tomos III y IV de El Mosaico Mexicano, editados en 1840, lo mismo que los tomos V, VI de 1841 y VII de 1842. No encontramos firma de Heredia en ellos, pero creemos que muchas copias con escenas, pasajes históricos o vistas de ciudades fueron hechas por él. En cambio en El Repertorio de Literatura, editado por Miguel González, se encuentran la firma de Heredia, en litografías como el retrato de el Sr. Pineda, actor del teatro Principal de la ciudad de México, "Arabes en viaje" y "la esclava griega", entre otras. El taller litográfico en ambas publicaciones fue la de Massé y Decaen, en la calle de Santa

¹⁰⁵ El Siglo Diez y Nueve, viernes 22 de marzo de 1844 pág. 2.

¹⁰⁶ Ricardo Pérez Escamilla "Arriba el telón" op. cit. pág. 20.

¹⁰⁷ Manuel Toussaint, *op. cit.* pág. 20.

FALTA PAGINA

Nº 174

los dibujos de Nebel, por eso creo que se inspiró en sus trabajos. Pero en cambio “Los cocheros” y “El puesto de chía en Semana Santa” no hay duda son obras originales. En estas estampas es evidente el esfuerzo de Heredia por recrear la vestimenta, el estilo y actitudes del pueblo mexicano. Los cocheros no están ubicados en un espacio físico definido, sin embargo, en el “Puesto de Chía”, el personaje se incluye en un contexto muy específico. La chiera tiene su tendajón al lado derecho y al fondo se perciben varios edificios de la calle de Santa Clara. Como ya hemos dicho, sin duda esta obra, pese a sus defectos, marca un hito en el desarrollo de la litografía mexicana, incursionando por primera vez en la elaboración de escenas costumbristas y tipos populares y que fue, a mi juicio, lo más destacable de Heredia. Sobra repetir que las obras están bien elaboradas tanto técnica como estéticamente, aunque se nota cierta dureza en el dibujo y el enorme esfuerzo que representó para Heredia el recrear los detalles.

En 1844, Heredia también colaboró en el libro Viaje a México de Mathieu de Fossey; encontramos sólo una obra firmada en este libro “Corrida de toros en la Plaza de toros de San Pablo” (Figura 108), aunque es posible que realizase más. En la “Corrida de toros...”, Heredia vuelve a refrendar su capacidad para ejecutar obras costumbristas. La escena representa la plaza de San Pablo cuando en la arena se agita la embestida de un toro a un picador montado en un caballo, alrededor de él los toreros tratan de ayudarlo y un perro se mete entre las patas del furioso animal. Se aprecia que existió una preocupación por recrear los detalles de la vestimenta de los toreros y el picador, pero es evidente un defectuoso dibujo anatómico, de las proporciones y el volumen. La perspectiva está bien lograda, pero el dibujo de la barda, el tendido y las lumbreras donde se encuentra el público deja mucho que desear. Imagen muy distinta, como ya mencionamos, en calidad si la comparamos con otra del mismo tema que aparecerá en La Ilustración Mexicana en 1851 (Figura 109) Sin embargo, debemos ubicar esta imagen en el contexto, y recordar que todavía significaba un enorme esfuerzo para el litógrafo enfrentarse a la elaboración de este tipo de dibujos.

En 1845 Heredia participa, junto con Iriarte, en El Gallo Pitagórico donde realiza dos excelentes caricaturas, la primera firmada “Tenemos que andar algunas leguas en pocos minutos” y la otra atribuida por Pérez Escamilla: “Qué Júpiter con sus rayos los arrojara de cabeza al lago de Texcoco”, esta última de fuerte carácter alegórico. Rafael Barajas se ha detenido en ella pues es una adaptación cómica del pasaje mitológico

griego en que Júpiter arroja a la tierra la carroza del sol manejada por Apolo, reduciendo al dios guerrero a la condición de simple mortal por haber violentado las leyes divinas. La clara alusión a las "Bases Orgánicas" -las trece bases escritas en 1841 por la Junta Legislativa en Tacubaya, después de la caída de Bustamante, y que legitimaron la ascensión de Santa Anna al poder- son evidentes, lo mismo los rostros de varios de los ministros como el de Guerra, Justicia, Hacienda y Relaciones, que cayeron en 1844 después de haber gozado el poder¹⁰⁹. De ser el autor de esta caricatura Heredia, demuestran no sólo su habilidad en el dibujo, sino su gran inventiva crítica.

A fines de 1845 y principios de 1846 Heredia participa como dibujante en La Historia Antigua de México y de su Conquista, de William Prescott, editada por Ignacio Cumplido, ya entonces dueño de su propia imprenta litográfica a cargo de José Decaen. En esta libro encontramos varias obras firmadas sobre la piedra por Joaquín Franco Heredia: "La batalla de Tacuba" y "La batalla del Tepeyac" (Figura 110), que como acertadamente señala Eduardo Báez, esta última recuerda el relato de Bernal Díaz del Castillo, al dibujar los jinetes españoles con las armas terciadas y atacando al bote de lanza, en tanto los guerreros mexicas apoyan la rodilla en tierra para aguantar el choque de los caballos. Cabezas y miembros cortados indican la ferocidad de la batalla. Un caballero águila blande la macana de navajas contra los indios aliados de Cortés y dos flechas trazan caminos en el aire¹¹⁰. Ambas por lo que sabemos y por la comprensión del asunto, la distribución de los grupos y personajes, inspiradas en varios códices prehispánicos.

En cambio, las siguientes obras de Heredia que están firmadas, me atrevo a suponerlas copiadas de cuadros coloniales sobre la conquista conservados en el Museo Nacional. Al menos en el anuncio que hace El Siglo Diez y Nueve de la obra de Prescott, se menciona que "se incluirá un retrato de la reina Doña Juana, madre de Carlos V, sacado de los cuadros de aquella época que se conservan en el Museo de esta capital"¹¹¹. Basta ver uno de estos dibujos para notar la visión europea sobre los asuntos de la conquista hecho *a posteriori*, quizá en los siglos XVII o XVIII, por los mismos españoles, cuyos ejemplos tenemos en biombos y en muchos lienzos conservados

¹⁰⁹ Rafael Barajas, *op. cit.* pags. 136-137.

¹¹⁰ Eduardo Báez Macías "Litografía y vida militar" en Nación de Imágenes *op. cit.* pág. 75. Para mayores datos de las fuentes utilizadas para las imágenes véase Elena Isabel Estrada de Gerlero "La litografía y el Museo Nacional como armas del Nacionalismo" *op. cit.* pág. 153-169.

¹¹¹ El Siglo Diez y Nueve, domingo 12 de enero de 1845, n.º 4.

actualmente en el Museo de América de Madrid, lo mismo que el Lienzo de Tlaxcala o el Códice Florentino. La imagen, por ejemplo, de “El viaje de Cortés a Cholula” (Ver Figura 63) representa una parada militar del ejército español el cual aparece portando sus lanzas enhiestas, mientras sus aliados tlaxcaltecas arrastran las cureñas en un campo que parece yermo. Los faldellines y penachos que portan los indígenas, son totalmente una visión española de la vestimenta de los pueblos prehispánicos, quienes usaban otras prendas como el taparrabo y no los faldellines. El anacronismo se vuelve más evidente en la “Llegada de Narváez”, (Figura 62) donde las construcciones que aparecen al fondo de la escena, no corresponden a la realidad arquitectónica de nuestros pueblos indígenas; los techos de dos aguas y las torres son una invención europea.

Otras imágenes firmadas por Heredia, con este mismo tema son: “Cortés recibiendo presentes que le remite Moctezuma (sic)” y el retrato de “Xicotencatl”. El “Sacrificio de Guatimotzin (sic)”, aunque sin firma la considero original y la atribuyo a Joaquín Heredia (Figura 67). La escena tiene un tono melodramático y representa la tortura a la que fue sometido Cuauhtémoc por Hernán Cortés; atado a un árbol se encuentra el último emperador azteca con leños ardiendo a sus pies, a su lado el señor de Azcapotzalco está amarrado a un tronco, mientras a su alrededor un grupo de indígenas, tanto hombres como mujeres, suplican de rodillas a los españoles que suspenda la tortura. Al fondo de la escena se ven las ruinas de una pirámide, con más visos de verosimilitud arquitectónica, todo lo cual confiere a la composición un aliento vital. La capacidades que había adquirido Heredia para representar escenas costumbristas, es probable que las haya utilizado en las de asunto histórico. Por eso, me atrevo a pensar, que fue Heredia o Iriarte los que ilustraron algunas de las imágenes de la edición de El Periquillo Sarniento de 1842; la atribución exacta es difícil pues ambos artistas destacaron en este género. La última publicación en la que al parecer participó Heredia, fue en Robinson Crusoe editada por Cumplido en 1846; creemos fue ilustrada con copias de una edición europea. El hecho de que este litógrafo haya permanecido sólo dentro del terreno del dibujo, y no como dueño de imprenta como Salazar nos ha facilitado seguir su huella artística.

Pero desde 1847 su nombre desaparece del universo litográfico, indudablemente la guerra suspendió sus trabajos y no sabemos que pasó con él a partir de 1848. Es posible que haya muerto en la guerra misma o, por qué no, durante la epidemia de cólera que asoló a la ciudad en 1850, quizá simplemente emigró a provincia, como otros

litógrafos. El caso es que fue una lástima que un artista que prometía mayores frutos interrumpiera su carrera por motivos que hoy desconocemos.

IV.4. Hesiquio Iriarte y Zúñiga. (1824-1903) Artista que, al menos en esta etapa, permaneció como dibujante al igual que Heredia, adquiriendo su propia imprenta hasta la década del 50. Según Pérez Escamilla, Hesiquio Iriarte nació alrededor de 1824, hijo de Mariano Iriarte y de Asunción Zúñiga y muere en la ciudad de México el 30 de agosto de 1903.¹¹² Aunque Pérez Escamilla no proporciona sus fuentes, coincide exactamente con las pistas que nosotros hemos encontrado de este artista, especialmente con las del padrón de población de 1848. En ese año se registra viviendo en la primera calle de San Francisco número 11, cuartos bajos, de origen mexicano, de profesión litógrafo, soltero, de veinte y tres años y junto con él viven su padre Mariano de cincuenta años, de oficio zapatero, su madre que en este documento se registra como María Trinidad Zúñiga y su hermano Florencio Iriarte, de diez y nueve años de oficio carpintero¹¹³.

Sin duda Iriarte es uno de nuestros más prolíficos artistas, no sabiendo aún si se educó en la Academia de San Carlos con Ignacio Serrano, o directamente en los talleres. Aún adolescente, colaboró a partir de 1840 en El Mosaico Mexicano, El Almacén Universal y El Repertorio de Literatura y Variedades. En estas revistas encontramos, algunas copias realizadas por Iriarte, en casi todos los géneros, las vistas con ejemplos de ruinas griegas o romanas (Figura 111), los retratos o las escenas populares. Luego, en 1842, comparte créditos con Heredia en el famoso Quijote de la Mancha editado por Massé y Decaen, taller para el cual trabaja mucho en sus inicios. Prueba de ello es que en 1843 ilustra la novela El Gil Blas de Santillana, con algunas imágenes a color por el novedoso método de la cromolitografía. La portada, donde encontramos la firma de Iriarte, es un derroche por la calidad técnica y el dibujo, siendo su único defecto el ser una copia (Figura 103). También, en 1843 y 1844, Hesiquio Iriarte colabora en El Museo Mexicano con algunas vistas del país y, me atrevo a atribuir, dada su capacidad para ejecutar los tipos populares, que quizá de él son algunos dibujos de la serie "Costumbres y Trajes Nacionales". Las que no están firmadas son "El Aguador" (Ver Figura 56 del capítulo II) y "La Jarochita" (Ver Figura 57), que pudo haberlas realizado Iriarte.

¹¹² Ricardo Pérez Escamilla "Arriba el telón" op. cit. pág. 24

¹¹³ Padrón de Población para el año de 1848, manzana 61, cuartel 7, 1a. Calle de San Francisco número

Recordemos que éste desarrollará un importante papel en 1854, con la obra Los mexicanos pintados por sí mismos ¿Acaso no pudo haberse ejercitado antes en esta serie? La duda permanece, pues Salazar y Heredia también destacaron en este género.

Una prueba más para demostrar que Iriarte desarrolla fuertes capacidades en los dibujos de tipos y las escenas del pueblo mexicano, la encontramos en 1845 en El Gallo Pitagórico. En esta revista, como regularmente sucedía, la mayoría de las imágenes carecen de firma, sin embargo, la obra ya comentada de “Un juez y su escribano” lleva sobre la piedra: Iriarte lito. (Ver Figura 72). En ella se nota la enorme capacidad del dibujante para crear una escena popular cargada de fuerte sátira, con un mensaje social en contra de los abusos de los magistrados que se corrompen en su búsqueda de dinero o anteponen sus pasiones. Indudablemente, al igual que Joaquín Franco Heredia, Hesiquio Iriarte afrontaba el reto de dibujar una obra original con enorme éxito; ello, no debemos olvidar, representaba un esfuerzo mayor que el realizar exclusivamente copias. Por eso no me extraña que Pérez Escamilla atribuya a Iriarte otras obras del mismo periódico y que tampoco están firmadas. A su juicio, también serían de Iriarte “Los periodistas”, “El artesano” (Ver Figura 73) y “El agiotista”, obras todas que denotan ciertos defectos en el dibujo anatómico y la composición, pero que van preparando a los litógrafos para realizar mejores imágenes en la siguiente década.

Los años previos de la guerra son para Iriarte, como para sus principales colegas, momentos de gran movimiento y aspiraciones que cada día pican más alto. En 1845 y 1846 colabora en periódicos como Don Simplicio, junto con Blanco y según Mathes en El Católico,¹¹⁴ también ese mismo año de 1846, otra vez con Blanco, en la Revista Científica y Literaria..., en el nuevo taller de la calle de Leguizano número 11, donde su participación, como ya señalamos, creemos fue sólo la de dibujante y no de accionista, pero la cual marca un nuevo rumbo, por la independencia que van adquiriendo los litógrafos. En la Revista Científica y Literaria... encontramos litografías de excelente calidad, firmadas por Iriarte, pero la gran mayoría no tiene firma, haciéndonos difícil la atribución dado que también participó Blanco.

Luego, según el mismo Mathes, con fundamentos a mi parecer no muy claros, en 1847 Manuel Murguía abrió un taller tipográfico y litográfico en el Portal del Águila de Oro, donde formó una sociedad con Hesiquio Iriarte y de esta compañía salieron las obras: Proceso de residencia contra Pedro de Alvarado, editada por Valdés Redondas y

la Colección de figuras que demuestran el mando militar con la espada¹¹⁵. Me parece que Mathes llama sociedad a lo que fue solo colaboración de Iriarte, pues en Los mexicanos pintados por sí mismos, editado entre 1854 y 1855, las firmas dejan muy claro que Iriarte dibujó o litografió y que Murguía era el dueño de la imprenta litográfica, aunque tenga el agregado de Cía. Si en realidad eran socios nos preguntamos por qué no firmaron casa litográfica de Murguía-Iriarte, como lo habían hecho antes Massé y Decaen.

Más sensato me parece la fecha que da Ricardo Pérez Escamilla, el cual señala 1854 como el año en que Iriarte establece su propio taller, aclarando que se asoció con varias personas como Francisco Díaz de León, Luis G. Inclán y Santiago Hernández. Todavía en la copia que hizo de un cuadro de Eduardo Pingret, "Reinstalación de la orden Mexicana de Guadalupe" en 1853 (Figura 112), aparece el sello del taller litográfico de Murguía aclarando que Hesiquio Iriarte litografió. De estas fechas, todavía imprecisas en cuanto a si Iriarte tenía su propio taller, son las excelentes reproducciones que realizó de "Hospital de los padres dementes de La Santísima de México", copiada del pintor José Jiménez y "Cocina de los padres dieguinos de México", de Jesús Cajide. Posterior a 1856, es "Anti-sacristía del convento de San Francisco de México" (Figura 113) copiado de un cuadro de Eugenio Landesio, obras todas que se encuentran en hojas sueltas, mandadas a hacer por la Academia para obsequiar a sus suscriptores en las exposiciones anuales y que demuestran la enorme cercanía que estableció Iriarte, al igual que Salazar, con este centro educativo.

A partir de entonces sería difícil ubicar a Iriarte como dibujante litógrafo o litógrafo impresor, ya que en su taller trabajaron otros aprendices, incluso quizá sus propios hijos, su casa litográfica se encontraba en el callejón de Santa Clara número 23, que antes perteneciera a la tipografía de Manuel Payno donde editó el Eco del Comercio; de las innumerables obras que salieron de este taller, aunque no entran en la etapa que tratamos, sólo mencionaremos algunas que nos parecen importantes como: Álbum de las Señoritas (1855-1856) Las glorias nacionales o álbum de la guerra (1862)

¹¹⁴ Miguel Mathes México en piedra... op. cit. pág. 23.

¹¹⁵ Ibidem. págs. 23-24. Mathes cita como fuente a Manuel Toussaint La Litografía en México en el siglo XIX op. cit. págs. 12-13. Sin embargo al constatar estos datos descubrimos que en ningún momento Toussaint señala que Iriarte y Murguía se asociaron. Es más, aclara que "no siempre es fácil decidir cuándo la firma de una litografía es de la casa, la del mismo grabador o la del dibujante. Así, mientras no se averigüen, en lo posible, los datos históricos que justifiquen las apreciaciones, hay que contentarse con lo que las mismas litografías nos enseñan" Manuel Toussaint op. cit. siglo XIX

Los conventos suprimidos de México (1862), De Miramar a México, viaje del emperador Maximiliano y de la emperatriz Carlota (1864), El Cerro de las Campanas (1868), El libro rojo (1870), El episcopado mexicano (1877), La migajita (1879) Los cerros (1882) y La Llorona (1887). Sin duda Hesiquio Iriarte merece, al igual que Hipólito Salazar por su prolífica producción especialmente a partir de 1850, dada su trayectoria de dibujante litógrafo a impresor y sus vínculos con la Academia de San Carlos, un estudio más amplio y profundo, que dejamos a futuras investigaciones.

IV. 5. Plácido Blanco (1818?-1890?) Es otro de estos grandes litógrafos que se forman en la década del 40 a la sombra, o mejor diríamos bajo el cobijo, de una gran producción editorial, tanto de revistas, álbumes o novelas ilustradas y que de alguna manera serán en la década siguiente los catalizadores del gran desarrollo de la litografía mexicana. Ricardo Pérez Escamilla, el investigador que más se ha detenido en los litógrafos dibujantes, señala que se ignora la fecha exacta del nacimiento de Plácido Blanco ubicándolo sólo entre 1820 y 1825. Afortunadamente, en el Padrón de Población de 1848, lo encontramos registrado en el Callejón de la Olla casa 3, acera que mira al oriente. En este domicilio se registró como soltero, mexicano, de profesión litógrafo, aclarando pagaba veinte y tres pesos de renta al convento de San Jerónimo a la cual pertenecía la casa, con tres piezas y dos puertas, y con la edad de 29 años¹¹⁶. Es decir, había nacido aproximadamente entre 1818 y 1819.

Por lo mismo, podemos calcular que si su formación empezó entre los 15 y 18 años, pudo realizarla entre 1833 y 1836, fecha muy temprana para los litógrafos impresores, pues en ese entonces sólo estaban establecidos Rocha y Fournier y para el aprendizaje del dibujo tuvo que haberlo realizado bajo la tutela de Ignacio Serrano en su taller o en la Academia de San Carlos, o también con algún artesano que practicaba de manera muy rudimentaria los conocimientos del dibujo. Queda por lo tanto una laguna entre 1833 y 1839, ya que las primeras colaboraciones de Blanco, inician en la segunda época de El Mosaico Mexicano en 1840, impresas algunas en el taller de Massé y Decaen. En el tomo cuatro de esta revista se encuentran algunos retratos de Plácido Blanco como los que hizo para ilustrar los datos históricos de la famosa novela Los amantes de Teruel. Ahí aparecen los retratos de los protagonistas de esta novela: "Isabel Segura" (Figura 114) y "Diego Juan Martínez Marcilla" (Figura 115), en ambos se lee

con toda claridad la firma de Blanco. Sin embargo, es evidente que las imágenes se tomaron de alguna copia europea, la dama que representa a Isabel Segura, se parece en los gestos y en la indumentaria a los retratos de la reina Isabel la Católica, a su vez el de Diego Martínez, porta un jubón, sombrero y *jacket* más propios de la moda renacentista italiana del siglo XVI. Es evidente que para ilustrar cualquier tema, los dibujantes, editores y dueños de las imprentas buscaban las imágenes que más se adaptaban al texto. Especialmente esta copia, que podemos llamar, “adaptativa” es muy obvia en los artículos de temas extranjeros, en los cuales el litógrafo no contaba con modelos directos para realizar su imagen de acuerdo al texto.

Lo que hay que resaltar es que estas primeras obras son importante porque marcan el camino del artista en el género en el cual se especializará: el retrato. A diferencia de Heredia, Salazar o Iriarte, que se inclinaron por las escenas costumbristas o los tipos populares, a Blanco se le conoce más por el dibujo del rostro de personas, atribuyéndole por ello la mayoría de los retratos. En el Repertorio de Literatura y Variedades, (1840-41) volvemos a encontrar, por parte de Plácido Blanco, junto con alguna otra copia de animales o paisajes, este reiterado deseo por las caras humanas, la mayoría de sus obras están firmadas en esta publicación como “La virtud recompensada”, “El cóndor” “Goethe” “El chimpancé” (Figura 132) de muy buena calidad y otras. En esta ocasión las obras salieron del taller de Santa Clara número 8, entonces propiedad de Massé y Decaen y el editor fue Manuel Gorzález. Pero desde luego sigue colaborando simultáneamente para Cumplido, en los siguientes números de El Mosaico (1841-1842) y en los del Museo Mexicano (1843-1844), básicamente en la copia de retratos. En El Museo tomo II de 1843 tenemos, por ejemplo, el retrato de María Stuart (Figura 116) y ese mismo año de 1843, colabora en El Gil Blas de Santillana también con retratos junto con Iriarte. Ricardo Pérez Escamilla, le atribuye la caricatura de “La gran orquesta”, que apareció en El Gallo Pitagórico en 1845, lo hace por la semejanza en el graneado con otras litografías firmadas. A decir del mismo Pérez Escamilla en esta obra se representa, con espléndido trazo y desbordante fantasía, a los políticos del momento transformados en bestias híbridas, donde aparecen espíritus malignos o alebrijes, sobrevolando a los personajes.¹¹⁷ A su vez, en 1845, Blanco colabora en la novela de Víctor Hugo: Bug Jargal, litografiada en el taller de Cumplido

¹¹⁶ Padrón de Población para la ciudad de México 1848. cuartel 1, manzana 2 (A.A.C.M.)

¹¹⁷ Ricardo Pérez Escamilla “Arriba el telón” op. cit. pág. 26

y entre ese año y 1846, junto con Iriarte, en el periódico Don Simplicio, editado por Vicente García Torres donde se encuentran litografías poco importantes.

Sin duda todas estas colaboraciones le servirán a Plácido Blanco para adquirir mayor experiencia y pueda trabajar en la Revista Científica y Literaria... en 1845, en el taller de Hipólito Salazar. Pero luego en el siguiente volumen de 1846, Blanco es ya dueño de su propia imprenta litográfica, hecho que, como ya hemos señalado, destacan los redactores de la revista. En este segundo tomo se ha prescindido de Salazar y sólo quedaban Blanco e Iriarte, el esfuerzo que seguramente realizó el primero para establecer su taller se vio fortalecido por la experiencia en el ramo. El taller de Blanco se estableció en este momento en el Puente de Leguisamo número once, sin embargo, en la Revista Científica... no encontramos ninguna obra firmada y en 1847 la trayectoria de este litógrafo se trunca, como la de todos, por la guerra.

Es hasta 1848 cuando del taller de Blanco, instalado ahora en la calle de Plateros número 15, edita: Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, con excelentes retratos de generales tanto mexicanos como estadounidenses, de los que más adelante se hablará. De nueva cuenta Blanco vuelve al retrato en El Eco del Comercio, editado por Payno en 1848. En este periódico encontramos el retrato del Papa Pio Nono y del escritor Lamartine, de los cuales ya hablamos. Como ya dijimos en marzo de 1850, Plácido Blanco es invitado por el gobernador del Estado de México para establecer un taller de litografía en Toluca y desde entonces se pierde su pista.

Joaquín Jiménez, El Tío Nonilla (1813-1861) Un personaje el cual realmente no pertenece a la etapa que tratamos, además de que no está clara su ubicación como editor o como dibujante litógrafo. Sin embargo, por sus aportaciones al género de la caricatura, es necesario mencionarlo aún brevemente. Según datos de Ricardo Pérez Escamilla, Joaquín Jiménez era originario de Cádiz y su muerte ocurrió en 1861¹¹⁸. Se instala en México hacia mediados del siglo y empieza a producir textos, caricaturas y otras ilustraciones. A pesar de ser extranjero, publica su periódico El Tío Nonilla, en 1850, en varias imprentas como la de Navarro y García Torres, en la cual, y esto es importante y otra razón para incluirlo en esta sección, él mismo realiza sus dibujos sobre la piedra litográfica. En esta publicación critica despiadadamente a Santa Anna justo en el auge de su dictadura, como lo hicieran otros caricaturistas mexicanos. Estoy de acuerdo con Pérez Escamilla que lo considera como un artista litógrafo torpe, pues sus dibujos son

infantiles, sin proporción y en muchas ocasiones mal impresos¹¹⁹ (Figura 117). Sin embargo, ocupa un lugar especial en la caricatura por la enorme agudeza que tienen sus dibujos, además de la originalidad de muchos de sus personajes, algunos con rasgos esencialmente mexicanos entre ellos el llamado “tlachique”: una especie de político-vampiro representado mientras vuela encima de un maguey con un ococote que le permite succionar el aguamiel de la planta. El maguey en este caso representa el pueblo mexicano y el pulque su sangre de la cual sobrevive¹²⁰. Es por eso que en la obra de Joaquín Jiménez se nota un enfoque a la crítica de los poderes clericales y dictatoriales ejercidos por Santa Anna y su gabinete conservador, al que “El Tío Nonilla” representará con figuras de animales prehistóricos o totalmente híbridos.

IV.6. Otros litógrafos entre 1837-1847.

Al igual que en el ámbito de los editores y de las casas litográficas, en el mundo de los litógrafos encontramos junto a las grandes figuras, ampliamente conocidas y sobresalientes de su época, otras, que por la escasez de sus trabajos o por el paso fugaz que tuvieron en su ramo, han quedado eclipsadas u olvidadas por los investigadores. Nos hemos preguntado, por ejemplo: ¿Quién fue Pedro Irigoyen? Personaje del cual sólo tenemos escasos datos como que también fue ingeniero y dibujó, entre otras cosas, “La cacería del venado en las inmediaciones de Orizaba” (Figura 53) en el volumen I de El Museo Mexicano; también se constata sobre la piedra que ejecutó la litografía coloreada: “El papayo” (Figura 105) publicada en el mismo volumen. En 1844 encontramos en la misma revista con su firma una “Vista de la ciudad de Chihuahua” (Figura 59) de excelente calidad, pero después su nombre desaparece por completo. Si su deserción no se debió a situaciones graves como la muerte o definitivas como la salida del país, es una lástima que no haya continuado en el ramo, pues evidentemente en las pocas obras que nos legó se notan las enormes posibilidades que tenía como dibujante litógrafo.

Asimismo, queda la duda de quién fue R. Izquierdo el cual trabajó de manera fugaz para la imprenta de Hipólito Salazar e hizo los retratos del actor español Fernando Martínez (Ver Figura 84), de la cantante de ópera Anaida Castellan de

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 28

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

Giampetro (Ver Figura 85), y me atrevo a suponer del actor Miguel Valletto (Ver Figura 86) y del Conde de la Cortina para la revista El Apuntador editada en 1841 (Figura 88). Estas obras lo colocan a la altura de los mejores retratistas litógrafos, por la capacidad en captar la esencia de los retratados. En un momento en que no existía un pintor de retratos, la labor de Izquierdo y de Blanco cubrió ese hueco, aunque sea sólo en las revistas. De haber continuado ambos con esta labor retratista, hubieran dejado una enorme huella en el género, pero en la década siguiente al menos de Izquierdo no se sabe nada.

¿Quién fue Verger, que según la firma dibujó el retrato de José María Heredia en El Recreo de las Familias en 1838? Tuvo seguramente que ser mexicano, pues el modelo por esas fechas se encontraba desde hacía un buen tiempo en nuestro país (Figura 60). ¿Quién fue el litógrafo mexicano Santiago Villanueva que ilustró la novela Carlos y Fanny en 1844? ¿Eran estos litógrafos dibujantes que trabajaban regularmente en obras menores o pintores aficionados que trabajaban ocasionalmente para los talleres litográficos? Tenemos al menos el caso de Cayetano Paris, quien realizó la litografía llamada “El populacho de México” para El Museo Mexicano misma que fue tomada (Figura 125), suprimiendo a los protagonistas, de una obra del alemán Karl Nebel, que lleva el título de “La Mantilla” (Figura 126). Sabemos que Cayetano Paris o de Paris, era hermano de Carlos Paris, quien realizó escenografías, paisajes y cuadros históricos (la Batalla de Tampico) así como retratos de personajes de la sociedad mexicana, entre ellos el que realizó del presidente Bustamante, actualmente en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec¹²¹ sorprende que, siendo Cayetano Paris un artista con amplia trayectoria pictórica en el ámbito de la litografía, se limite a copiar obras de otros artistas como Nebel.

También nos hemos preguntado si Francisco Morales, autor de la vista de Atlixco (Figura 51), publicada en el tomo I de El Museo Mexicano, y en el cual se señalaba era un apreciable joven de esta población, conocía los rudimentos de la litografía o sólo del dibujo. Sería este artista el pintor poblano Francisco Morales Van de Eyden, contemporáneo de Agustín Arrieta y autor de varios retratos y pinturas de tema religioso. Muchas de las imágenes es posible fueran sacadas de estos dibujantes

¹²¹ Monserrat Galí Boadella Historias del bello sexo: La introducción del Romanticismo en México. México. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. 1995 pag. 471

aficionados, pues no encontramos, otro calificativo más adecuado, y que sólo esporádicamente mandaban sus trabajos a las revistas.

Falta también analizar el trabajo que realizaron Herculano Méndez y Abraham López antes y después de su destacable labor en los sucesos de 1847 y 1848. Como veremos en el capítulo de la guerra con los Estados Unidos, dichos litógrafos imprimieron obras de gran aliento que narraban parte de tan lamentables sucesos. Pero cabría preguntarse ¿qué hicieron antes, fueron dibujantes o también dueños de talleres?. En el libro Poblaciones mexicanas, planos y panoramas del siglo XVI al XIX con notas y comentarios de Roberto L. Mayer, se encuentra una excelente Vista de Mextitlan, en donde destaca el pequeño poblado, enmarcado por las montañas y al fondo alcanzamos a ver el convento del siglo XVI. La ficha asegura que la litografía es de Herculano Méndez y dibujo de Domingo Nájera, aproximadamente en 1840¹²², esto nos hace suponer que Méndez era el dueño del taller y no el dibujante. De cualquier manera queda la pregunta de quién era Domingo Nájera. También Rafael Barajas ha rescatado de alguna manera a Herculano Méndez al resaltar sus importantes trabajos en caricatura hechos en el periódico El Telégrafo y publicados durante el gobierno de Mariano Arista en 1851. En dicho periódico encontramos varias imágenes firmadas por Méndez sobre la piedra lo cual nos habla que fue el autor¹²³. Según Barajas en Herculano Méndez se sintetizan las dos principales tradiciones caricaturísticas: la holandesa- de estampas didácticas y llenas de símbolos- y la italiana -basada en la caricatura personal¹²⁴.

A su vez falta averiguar la participación que tuvieron las mujeres en los trabajos litográficos, ya sea como dibujantes o como impresoras. Aunque probablemente fueron muy pocas, Abraham López en su calendario de 1851, introduce una nota en el que resalta el importante papel que tuvo su esposa en su taller litográfico, hasta ahora, poco conocido. Según nos cuenta en esta nota, Doña Loreto de Jesús Casabal de López, empezó a aprender el oficio de dibujante litógrafo e impresor a partir de las enseñanzas de el mismo Abraham López desde 1841 y dice que, “al año de enseñanza quede asombrado de su aptitud en el ramo de la litografía y su entendimiento recibió un desarrollo que me dejó sorprendido. Para 1843 a 1845 ya sabía escribir música en las piedras litográficas y en el año de 1846 escribió en las piedras la polka para el calendario

¹²² Poblaciones mexicanas, planos y panoramas del siglo XVI al XIX, con notas de Roberto L. Mayer y Elias Trabulsee, México, Smurfit/Cartón y Papel de México, 1998, pag. 150

¹²³ Rafael Barajas, op. cit. págs. 163-180

de ese año¹²⁵. Las cualidades de la señora Casabal de López se extendieron no solamente a este ramo, sino también a la poesía y al manejo de las prensas litográficas, mismas que se truncaron por su muerte a causa del cólera en junio de 1850.

De estos y muchos más litógrafos que hicieron sus apariciones aisladas, existen lagunas en la información. Prueba de ello es que en los padrones de población se encuentran un gran número de artesanos que se registraron como litógrafos y de los cuales no hemos encontrado ninguna obra, a menos que se dedicaran a realizar trabajos menores. Desconocidos también son varios de los litógrafos registrados que firmaron el documento, solicitando la derogación de las leyes proteccionistas en favor del papel, pues además de Blanco, Iriarte y Heredia, firmaron varios que se llamaban litógrafos como Agustín Ojeda, Margaro Bastida, Julián y Salvador Navarro, Santos González, N. Enrique, Juan Neponuceno, Luis Toro, Manuel López, Francisco Cabrera, Amado Santacruz, Roman Peralta y Julian Campillo¹²⁶, este último acaso el que colaboró con Casimiro Castro en México y sus alrededores.

Indudablemente el gran número de litógrafos que se registran en 1844, y que no alcanzaron fama como los mencionados, indica que muchos de ellos sólo se dedicaban a trabajos menores: convites, partituras musicales, tarjetas de presentación etc. demostrando a la vez, este creciente auge de la litografía en México. Claro que para los investigadores este tipo de trabajo ha pasado casi completamente desapercibido.

¹²⁴ Ibidem pág. 53

¹²⁵ Calendario de Abraham López para el año de 1851, pág. 17, julio. Agradezco la información a María José Esparza Liberal, quien realiza una investigación sobre los calendarios mexicanos.

¹²⁶ El Siglo Diez y Nueve, viernes 22 de marzo de 1844, pág. 2

01091



CAP V - LA INFLUENCIA DE LOS ARTISTAS VIAJEROS
(1837-1849).

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LA REPUBLICA MEXICANA

Aspecto todavía poco estudiado por los investigadores del arte en el siglo XIX es la influencia que los llamados "artistas viajeros" dejaron en el ámbito mexicano de su época. Como es bien conocido, estos artistas llegaron al país a partir de la Independencia y practicaron géneros, hasta entonces poco conocidos en nuestra patria, tal fue el caso del paisaje y el tema arqueológico los cuales se difundieron especialmente en Europa y en los Estados Unidos. Quizá por esto, regularmente se ven sus producciones como una proyección de lo mexicano al extranjero sin aquilatar, casi en ningún momento, el impacto que tuvieron sus obras en nuestro país, especialmente en la naciente litografía¹, la cual conseguirá una de sus primeras etapas de auge entre los años de 1837 a 1847.

Al hacer la presente investigación varias de las fuentes nos remitían al hecho de que un número importante de artistas viajeros de este periodo fueron ampliamente conocidos en México, llegando incluso a que algunas de sus obras sirvieran de modelo para realizar imágenes del país en litografías. En los años que van de 1837 a 1847, su influencia se sintió especialmente entre los litógrafos, ya que entonces, por la decadencia que atravesaba la Academia de San Carlos, los artistas viajeros no tuvieron una fuerte presencia entre los pintores. Será hasta la década de 50, con la reorganización de la noble institución, cuando varios de estos artistas extranjeros como el francés Eduardo Pingret² o el suizo Johan Salomón Hegi³, exponen en los salones de este centro e incluso el primero llegó a impartir clases particulares a señoritas de sociedad.

Por otro lado, la escasa preparación de los dibujantes litógrafos favoreció esta influencia pues, ante la carencia de imágenes del país, tanto en el paisaje, la arqueología, los tipos y las escenas costumbristas se tuvo que recurrir a lo hecho por extranjeros. A esto se aunaba el que no siempre se contó con los recursos para ir directamente al lugar y

¹ Véase por ejemplo el catálogo de la exposición Viajeros europeos del siglo XIX en México. México. Fomento Cultural Banamex/Comisión Europea, 1996.

² Véase Luis Ortiz Macedo Edouard Pingret, un pintor romántico francés que retrató el México a mediar del siglo XIX. México. Fomento Cultural Banamex, 1989.

³ Hegi, la vida en la ciudad de México (1849-1858). México. Banerreser, 1989.

poder dibujar *in situ* la ruina arqueológica o el paisaje. Especialmente, el hacer un álbum sobre ruinas prehispánicas como las que realizan por primera vez los exploradores Stephens y Catherwood y luego el francés Charnay era, prácticamente, imposible. Un proyecto de tal envergadura exigía un subsidio que sólo a nivel institucional podría conseguirse o, en todo caso, pagarlo de sus propios recursos como lo hizo Humboldt. A los editores mexicanos de revistas ilustradas les era imposible financiar una expedición de esta magnitud, por ejemplo a las zonas mayas. Fue en estos casos cuando las publicaciones de los viajeros cubrían esas necesidades, no sin antes, cabe decir, haber pasado por el tamiz de la aceptación mexicana, ya que en muchos casos, se consideraba que los extranjeros denigraban la imagen del país, dando una versión falsa y calumniosa sobre México y los mexicanos.

De hecho, no serán todos los artistas quienes consiguen filtrar sus obras en nuestra patria por estos años. Existen varios de ellos que permanecieron totalmente ignorados, especialmente porque realizaron sus obras en técnicas que se prestaban muy poco para la difusión en gran escala como fue el óleo o a la acuarela, además de que se las llevaban a sus países de origen. Así sucedió en artistas como el Barón de Courcy, el Barón de Gros o Lukas Vischer. Sin embargo, esto no explica por qué álbumes tan populares hoy como Trajes civiles, militares y religiosos (Bruselas, 1828) de Claudio Linati y Vistas de México (Londres 1840), de Daniel Thomas Egerton, ambos realizados en litografía, al parecer no se hayan conocido en México, ni siquiera en circulación restringida. En la revisión hemerográfica de este periodo no se encuentra anuncio alguno de la venta de estos álbumes y, lo que es más significativo, ningún litógrafo del país los usó como modelo para sus obras, al menos en el periodo que hemos señalado. Es curioso que del famoso álbum de Claudio Linati, tan citado en la historia de la litografía mexicana no se tenga la más leve noticia o prueba de haber circulado en estos años en nuestro país. Las razones de esta ausencia me parece descansan en dos motivos, el primero por la temprana muerte de sus autores, tanto en el caso de Linati como el de Egerton¹, y el segundo como consecuencia de este hecho pues con ello se ocasionó una mala distribución de sus obras.

¹ Como recordamos, Linati es expulsado de México a fines de 1826, permanece en Europa desde entonces donde publica su famoso álbum y decide regresar a México en 1832, llegando a Tampico el 9 de diciembre de ese año, pero con tan mala suerte que se contagia inmediatamente de fiebre amarilla y muere el 11 de diciembre. Ver Miguel Mathes La Litografía en México (1826-1900). México, Impre-Jal, 1990, p. 14. A su vez Daniel Tomás Egerton es asesinado, junto con su amante Agnes Edwards,

V. I. Barón Alejandro de Humboldt.

Sin duda, de todos los viajeros que llegaron a México en el siglo XIX, el primero en ser conocido fue el científico alemán Barón Alejandro de Humboldt (1769-1859). Dicho personaje estuvo en la Nueva España entre 1803 y 1804, lapso en el cual realizó importantes estudios científicos de toda índole, al igual que los que ya antes había realizado sobre otras regiones de Sudamérica en el mismo viaje que le llevará varios años. Fruto de estos estudios fue una treintena de volúmenes agrupados bajo el título general de Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente... publicados entre los años de 1807 y 1834 y su obra de economía política Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España. Si bien todos o casi todos estos volúmenes de la primera obra están profusamente ilustrados, destacan para nuestro tema los que llevan los números XV y XVI de la colección, denominados Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América y publicados en París entre 1810 y 1813⁵. Es en estos tomos comúnmente llamados Vistas y Monumentos, donde se encuentran un gran número de grabados que ilustran varias ruinas arqueológicas del Nuevo Mundo y paisajes que representan lugares destacados como lagos, ríos, montañas, volcanes etc. Cabe destacar que las imágenes fueron hechas por artistas europeos bajo la supervisión y con ayuda de los apuntes tomados por el mismo Alejandro de Humboldt

No sabemos exactamente cuándo llegaron estos volúmenes a México, pero a fines de los 30, evidentemente, eran ya muy conocidos. En el Calendario de las señoritas mexicanas para 1839, editado por Mariano Galván, apareció un grabado con el título de "Rocas basálticas y cascada de Regla" idéntica a la que aparece en la obra del sabio alemán de igual nombre, tomada también desde el mismo ángulo y con los personajes a las orillas de la caída de agua, probablemente los investigadores Humboldt y Bonpland. Es de destacar lo acertado de la composición que permitió se resaltara la monumentalidad del lugar característica que mayor atención despertó en el sabio alemán. A su vez en el tomo III del Mosaico Mexicano, publicado en 1840, se encuentra una

durante su segunda estancia en el país el 27 de abril de 1842. Este suceso como recordamos ha merecido incluso una novela de Mario Moya Palencia. El México de Egerton, 1831-1842. México, Editorial Porrúa, 1991.

⁵ Fausto Ramírez Rojas, "La visión de la América tropical: los artistas viajeros" en Historia del Arte Mexicano. México, SEP/INBA/SALVAT, 1981, número 68, p. 141 y Alexander Von Humboldt Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América, prólogo de Charles Menguet y

litografía del “Volcán de Jorullo”, volcán localizado actualmente entre los estados de Michoacán y Colima (Figura 118) y en la cual se nota que el dibujo es casi idéntico a la incluida en la obra de Humboldt, sobre todo porque ambas destacan el entorno del lugar rodeado de pequeños conos basálticos, que recibían el nombre de “Mal País”, y las capas quebradas que separaban esta llanura afectada por la erupción ocurrida la noche del 29 de septiembre de 1759. El mismo texto hace constantes referencias a los datos recabados por Humboldt, el cual trata de los principales volcanes de América y sus erupciones más notables. El artículo no está firmado y la imagen sólo tiene la dirección del taller Portal de las Flores número 15, que pertenecía entonces a Rocha y Fournier pero sin dar créditos al dibujante.

Otra imagen también copiada de los volúmenes de Humboldt, la cual apareció en el mismo tomo citado del Mosaico Mexicano, es el “Puente de Icononzo” (Figura 33), el cual representa un enorme peñasco, con un puente de piedra hecho de manera natural que separa la cuenca del río de la Magdalena, el Guaviare y el Orinoco, todo ello ubicado entonces en el reino de Nueva Granada, hoy Colombia⁶. En él percibimos a un dibujante con un enorme esfuerzo para realizarlo aún siendo una copia; la perspectiva está mal lograda e igualmente las proporciones de las montañas, los personajes y el puente mismo revelan cierta impericia del autor. Sin embargo, el dibujo cumplió la función de dar una idea al lector de lo monumental de este sitio en un afán por incluir las bellezas naturales de todo el mundo.

Y nuevamente la vista de “Las rocas basálticas y cascada de Regla” la encontramos en la reedición del tomo II de El Mosaico hecho en 1840; aunque la imagen es un grabado y no guarda exacta semejanza con una vista realizada del mismo lugar por Humboldt - ya que fueron tomadas desde ángulos distintos -, es importante porque refleja ese interés por captar los lugares que habían sido, de alguna manera, consagrados por los viajeros (Figura 119). Es posible encontrar más de estos préstamos visuales tomados a Humboldt por los litógrafos mexicanos que aún no hayamos detectado, sin embargo, con los citados se demuestra su influencia. Aunque es raro que la obra del sabio alemán no haya merecido más comentarios en la prensa mexicana a la altura de su fama, y tampoco se hayan copiado los dibujos que realizó de códices y de ruinas

Jean Paul Duviols. introducción, traducción y notas de Jaime Labastida México, Siglo XXI editores/Smurkit Cartón y Papel, 1995

prehispánicas como las de Cholula y Xoehicalco. Lo cierto es que la obra de Humboldt gozaba de total aceptación por el reconocimiento y la seriedad que tenían sus trabajos a nivel internacional y porque no criticaba a nuestro país de manera dura, por ello se aceptaba cualquier de sus opiniones o imágenes sin ningún reparo.

V.2. Elizabeth Ward

El siguiente viajero en la lista es la señora Elizabeth Ward, esposa del primer embajador británico en nuestro país, Sir Henry George Ward, y de la cual no se tienen mayores datos de su vida y obra artística, conociéndose mejor a su esposo quien estuvo de embajador en México de 1825 a 1827. Como algunos autores han señalado, la presencia de Ward, además de ser diplomática, se hizo tratando de orientar las inversiones inglesas sobre la minería en nuestro país y por lo cual escribe su famosa obra México en 1827, editado en Londres en 1828. Este libro pretendía ser una monografía completa sobre la situación geográfica, la geología, el clima, la población, la producción agropecuaria, la historia, la forma de gobierno, el ejército, la religión y por supuesto la minería de México⁷. Para enriquecer sus observaciones el embajador realizó viajes al interior del país, con toda su familia, incluyendo a su mujer y a sus dos pequeñas hijas. Gracias a ello y a las aficiones de la señora Ward para el dibujo y la pintura, se incluyeron varios grabados en el libro México en 1827. Por su parte, en 1829, la señora Elizabeth Ward publicó un libro de arte: Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts, con los mismos grabados. Y ya sea que se conociera primero el libro y después el álbum de vistas, lo cierto es que también para 1837 eran ampliamente conocidas las imágenes.

Una publicación, nuevamente de Mariano Galván, es una de las primeras en utilizar las imágenes de los extranjeros, como en este caso de la señora Ward ya que en el Calendario de las señoritas mejicanas para el año de 1838, apareció una vista del "Santuario de Guadalupe" tomado de la obra de la señora Ward. También en El Diario de los Niños, tomo I, editado en 1839, por Miguel González, aparece una vista de la ciudad de México muy parecida a la de la señora Ward (Figura 14). Las dos imágenes

⁶ Alexander Von Humboldt *op. cit.* lámina IV. en esta obra se señala que el nombre de Icononzo le viene de una antigua aldea de indios muisecas y que la elevación del puente natural es de 893 metros.

⁷ José Iturriaga de la Fuente, Anekdótico de viajeros extranjeros en México, siglos XVI al XX. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Tomo I. págs. 159-165. Ver también la edición facsimilar Henry George Ward México en 1827. México, F.C.E. 1981 (Biblioteca Americana)

coinciden en que fueron tomadas de lo que suponemos eran las azoteas de la legación inglesa de San Cosme, (actualmente Museo de San Carlos) donde se alcanza a apreciar las cúpulas y torres de varias iglesias entre ellas las de San Juan de Dios, la Santa Veracruz, la Catedral, las copas de los árboles de la Alameda y los arcos del acueducto que continuaba por la calle de Puente de Alvarado. Sin embargo, no se distinguen las torres de la iglesia de San Fernando ni las de San Hipólito, seguramente la pintora se dio ciertas libertades en la composición y el dibujo que no son fieles totalmente a la realidad. Existe, asimismo, una vista muy similar hecha por el pintor Sawkings, que fue tomada desde el mismo templo de San Cosme, aunque no sabemos si también se conoció en México y este fue el modelo. La misma vista de la señora Ward se repite en El Liceo Mexicano tomo I, de 1844, editado por José Mariano Lara .

Pero si existiese alguna duda de que la fuente principal de estas imágenes fue la obra de la señora Ward tenemos que esperar hasta 1846, cuando comprobamos que la Revista Científica y Literaria..., utilizó vistas de la pintora inglesa como: "Patio de la Hacienda de Salgado" para ilustrar su artículo "Hacienda de Beneficio" (Figura 90). En esta imagen aparece el atajo de mulas ocupada en la trituración de los metales en los llamados arrastres de esta hacienda de beneficio guanajuatense. La litografía fue ejecutada en el taller de Plácido Blanco siendo posible que él también haya sido el dibujante. En el mismo número de la revista se encuentra nuevamente el dibujo que lleva por título "Santuario de Guadalupe" tomado también de la señora Ward pero que en este caso lleva el nombre de "Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe", mismo que también había sido publicado en el Calendario de las señoritas mejicanas para 1838. A diferencia de otros dibujos que se hicieron del santuario, como los de Gualdi o Casimiro Castro, la imagen en este caso fue tomada desde el camino que conduce a la entrada de la Basílica destacando la barda del atrio, al fondo se recortan el templo principal, la capilla del Pocito, el templo de las Capuchinas y la capilla del Cerrito; en un primer plano notamos a un grupo de arrieros conduciendo su recua de mulas, lo cual da escala y un encanto especial a la composición.

V.3. Federico de Waldeck

Federico de Waldeck (1766-1875), no ha merecido hasta la fecha un estudio a la altura de la influencia que tuvo en México, tanto positiva como negativamente,⁸ pues hay que señalar, como adelante veremos, el tráfico que hizo de piezas arqueológicas lo cual despierta una de las primeras defensas al patrimonio arqueológico nacional por parte tanto de las autoridades como de varios escritores. Se sabe que Waldeck fue un pintor grabador nacido en Praga en 1766 y muerto en París en 1875 a los 110 años. Aficionado a los viajes visita la ciudad de México por primera vez en julio de 1826, por instancias de Galli traba amistad con Claudio Linati. Para entonces ya traía un bagaje cultural muy amplio sobre el país, pero especialmente sobre Palenque y la zona maya. Posteriormente con las prensas que había dejado Linati es invitado para que dibuje y litografié, junto con Pedro Robert, la obra Colección de Antigüedades que existen en el Museo Nacional, editada bajo el patrocinio del gobierno y de Ignacio Icaza en 1827⁹. Este trabajo es uno de los primeros ejemplos de la litografía hecha en México sobre piezas prehispánicas que Waldeck también coleccionó.

Al parecer, desde entonces tiene la intención de realizar una expedición científica a las zonas mayas que no cesa en promover. Finalmente con ayuda del gobierno, específicamente de Lucas Alamán, logra ir por primera vez a Palenque en 1832, pero ante la escasez de recursos abandona el proyecto y regresa a Tabasco y a Mérida al año siguiente¹⁰. Solicita entonces el apoyo de un patrocinador europeo, pero ya para estas fechas el recelo de las autoridades mexicanas y de los periódicos se hace evidente ante la enorme fama que pesaba sobre Federico Waldeck por el saqueo de piezas arqueológicas, que además no se cuida de ocultar y hasta me parece orgulloso en declararlo, todo lo

⁸ Hay que reconocer sin embargo, que recientemente se han dado ciertos avances en su estudio. Ver por ejemplo, las introducciones que hacen a la edición facsimilar de su libro Viaje pintoresco y arqueológico a la Provincia de Yucatán 1834 y 1836, México, CNCA, 1996. (Colección Mirada Viajera) por Hernán Menéndez Rodríguez y Manuel Mestre Ghigliazza. También ver el artículo de Elena Isabel Estrada de Gerlero "El tema anticuario en los pintores viajeros" en el catálogo de la exposición Viajeros Europeos del siglo XIX en México, México, Fomento Cultural Banamex/Comisión Europea, 1996

⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero "En defensa de América: la difusión de litografías de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX" en México en el mundo de las Colecciones de arte México, editorial Azabache, 1994, vol. 5 págs. 23-36

¹⁰ Elena Isabel Estrada de Gerlero "El tema anticuario en los pintores viajeros" en el catálogo de la exposición Viajeros europeos del siglo XIX en México, op. cit. págs. 183-198.

cual lo hundan finalmente. El Fénix de la Libertad publica el 14 de octubre de 1833, a propósito de un artículo sobre las antigüedades mexicanas, lo siguiente:

Hace días leímos en El Nacional de París, una carta escrita de Palenque por el francés Waldeck, en la que dice a sus amigos que estaba asombrado con la magnificencia de aquel Herculano Mexicano y que pronto volverá a París, llevando consigo curiosidades muy hermosas. Es decir que los bellos restos de nuestras antigüedades, con el tiempo serán trasladadas a la Europa como lo han sido las del Egipto y de la Nubia. El Supremo Gobierno no tolerará sin duda semejante exportación que haría muy poco honor al país. Esperamos que repetirá sus órdenes para impedir que salgan de la república los restos de las antigüedades mexicanas de que pueden formarse museos que adornen las capitales de los estados, y que proporcione objeto para estudios que están estrechamente ligados con el conocimiento del género humano... Esperamos que el supremo gobierno libre sus órdenes para suspender el saqueo silencioso que el inconsecuente y desagradecido Mr. Waldeck esta verificando¹¹.

Debido a estos problemas, que obligaron al gobierno mexicano a confiscar sus papeles y apuntes, Waldeck sale del país en 1836 partiendo de la ciudad de Mérida. Ya en París Federico Waldeck publica su famoso libro Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836 dedicado a su incondicional patrono Lord Kinsborough en 1838. En esta obra, coinciden varios autores en señalar, se encuentra una narración picante y a veces de dura crítica hacia los mexicanos¹² que para nuestro tema es importante porque se incluyeron varias láminas, con reproducciones de ruinas arqueológicas y de tipos populares de Yucatán y Campeche algunos, cabe decir, con ciertos tonos de desbordada fantasía. Es difícil que la obra de Waldeck circulara ampliamente en nuestro país, dada la enorme susceptibilidad que adquieren los mexicanos hacia las opiniones negativas de los extranjeros y al enorme costo y tamaño de la obra original, sin embargo es un hecho que llegó a conocerse

En el tomo segundo de la revista El Museo Mexicano de 1843, el general José María Tornel y Mendivil salió en defensa del honor nacional al comentar un artículo sobre las Memorias de Isidro Lowenstern, viajero que estuvo en México en 1838 y habló mal sobre el país, al cual tacha de un vulgar mentiroso, malagradecido igual que Waldeck a quien sus opiniones:

¹¹ El Fénix de la Libertad, 14 de octubre de 1833, pág. 3

calificamos de continuas injurias y despropósitos, no siendo las opiniones de un filósofo que razona, sino al glotón que llora todavía no haber podido devorar con hambre canina un pedazo de carne asada. Los pobres indígenas de nuestro suelo, son blanco de una saña apasionada común a todos los extranjeros que afectan filantropía, y distan de poseer esa fuente consoladora de innumerables virtudes que es la comprensión desapasionada¹³

Pero pese a esta rabiosa defensa ante las calumnias extranjeras, es precisamente en El Museo Mexicano, donde se encuentra una de las obras de Waldeck. En el tomo tercero de esta revista editada en 1844, aparece para ilustrar un artículo sobre Yucatán el retrato de “La Meridana”. Desde el inicio se aclara que el señor Isidro Gondra, a la sazón director del Museo Nacional, poseía el ejemplar de Waldeck de donde se tomó la imagen y que:

cuando mostré a ustedes la obra sobre Yucatán de Waldeck que poseo, entre cuyas láminas se encuentran la que en copia acompaña este artículo, me manifestaron su deseo de que escribiese un artículo sobre el carácter y costumbres de las meridanas creyendo sin duda que mi residencia en Yucatán haría para mí fácil este trabajo, cooperando al loable objeto que ustedes han tenido al difundir en su periódico, la obra que tenían anunciada sobre trajes y costumbres nacionales...¹⁴

Es decir, se condenaba el texto pero no la imagen, pues Isidro Gondra aclaraba que había leído la obra de Waldeck para avivar sus recuerdos pero “éste (Waldeck) tan buen dibujante como mal viajero, se empeña en trazar con coloridos tan negros y exagerados las costumbres de Yucatán, y de ahí que uno de mis objetos que me propuse sea impugnar sus falacias y mentirosos cuadros de costumbres...”¹⁵ Gondra añadía como ejemplo que Waldeck hablaba de la enorme prostitución que existía entre las meridanas, sin conocimiento de causa, confundiendo a las mestizas asalariadas con las jóvenes de

¹² Federico Waldeck Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán 1834-1836. Con una presentación de Henán Menéndez Rodríguez. México, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1996. (Colección Mirada Viajera)

¹³ El Museo Mexicano, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843, Tomo II, págs. 248-249. Sobre el viajero Isidro Löwenstern (Viena 1807- Constantinopla 1856) ver su obra México, memorias de un viajero, Paris, Arthur Bertand, Libraire-Editeur, 1843 y el artículo de Clementina Díaz de Ovando “Isidro Löwenstern su visión sobre México (1838)” en Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina, Amaya Gorriz coordinación y edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas/UNAM, 1993.

¹⁴ El Museo Mexicano, 1844, tomo III p. 128

¹⁵ *Ibidem*.

familias honradas de clase media, que por sus modales desenvueltos las calumnia groseramente¹⁶. No obstante como se carecía de dibujos hechos por mexicanos sobre las mujeres de esta alejada región, se tuvo que recurrir necesariamente a las imágenes de los viajeros, aunque no se compartieran sus opiniones ofensivas para los habitantes del país. En este caso en la versión de “La Meridana” hecha para la revista El Museo, la rolliza mujer que representa a una mestiza de Mérida, sufrió algunos cambios, la postura se modificó de derecha a izquierda, seguramente por no usar hojas de transporte para trasladarlo adecuadamente, pues recordemos que en litografía si se dibuja cualquier copia tiene que hacerse de manera invertida para pasarla correctamente a impresión y el dibujo aparezca tal cual se encuentra en el original, de otra manera al imprimirlo se edita invertida como seguramente sucedió con el original de Waldeck (Figura 120). Pero además en “La Meridana” de El Museo se suprimió también el fondo de la imagen, que ubica al personaje en un lugar típico, con la cruz atrial de una iglesia sobre una base de piedra, la exuberante vegetación tropical y el perfil de una choza maya (Figura 121) En cuanto al blanco huipil y la blusa del mismo tono se respetó completamente. La estampa salió probablemente del taller de Cumplido, que en ese entonces estaba dirigido por Decaen y carece de firma.

El hecho de que sea Isidro Gondra, quien poseía la obra de Waldeck y sea él mismo quien la muestre a los editores me hace pensar que no circuló de manera comercial y se restringió a hombres cultos o preocupados por las antigüedades mexicanas, como lo fue en este caso el director del Museo Nacional. El gran tamaño y enorme costo de la obra eran, asimismo, otro de los impedimentos para una circulación masiva.

Esto no fue obstáculo, sin embargo, para que El Liceo Mexicano también utilizara otra de las imágenes de Waldeck. Ese año de 1844, la revista publica para ilustrar un artículo sobre Yucatán: “Indio Yucateco” (Foto 123) en este caso también poco fiel a la versión de Waldeck, a la que suprimieron los arcos de lo que al parece es el convento de Izamal (Foto 122). El título mismo de la imagen fue cambiado pues en el original lleva el nombre de “Indio contrabandista del interior”, obviamente con connotaciones denigrantes para el país, muy a tono con el concepto de varios extranjeros sobre el país al cual consideraban infestado de ladrones y salteadores de caminos. Es por ello que creemos el título en la revista mexicana se modificó. También es notorio que se

¹⁶ El Museo

preferieran estas imágenes a otras en donde campea una desbordada fantasía y escasa fidelidad a los originales como el retrato de un “Mayordomo de Hacienda” en donde es evidente que la indumentaria del personaje fue producto de la fantasía del artista pues no corresponde a la indumentaria mexicana. No obstante, los escritores no quitaron el dedo de la llaga pues en el mismo número del El Liceo Mexicano, el poco conocido literato, Luis Martínez de Castro con el seudónimo de “Mala espina y bien pica”, volvió a poner a Löwenstern en el banquillo de los acusados, tachándolo de un mal viajero que no conoció realmente el país y comparándolo con otro viajero alemán más sensato: C. C. Becher quien escribió el libro México en los memorables años de 1832-1833, el cual contiene observaciones positivas sobre nuestro país, en contraste de las de Löwenstern; de paso critica al pintor Waldeck¹⁷. Pese a que la revista utiliza sus imágenes; sucede curiosamente lo mismo que en El Museo Mexicano, hay un rechazo a la obra y especialmente a las opiniones ofensivas al país pero no necesariamente a las imágenes. Por lo demás el resto de la obra de Waldeck fue conocida sólo recientemente en México.

V.4. Carlos Nebel.

El caso más interesante de entre los artistas viajeros lo constituye, sin embargo, Carlos Nebel (1805-1855). Al parecer fue el único que se autopromocionó con gran despliegue publicitario en los periódicos de nuestro país, con lo cual su obra más famosa Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834 publicada inicialmente en París en 1836, alcanzó niveles de difusión sorprendentes como ninguna otra obra de artista europeo lo había hecho.

La atracción por México surgió en el alemán Carlos Nebel, supuestamente a partir de las lecturas que hizo de la obra de Humboldt a quien después conoció personalmente. No sabemos con exactitud cuáles fueron sus medios para venir al país, pero a partir de 1829 se encontraba en México por primera vez; ya aquí trabó amistad con Waldeck y coleccionó al igual que él, varias piezas prehispánicas¹⁸, luego lo encontramos viajando por una amplia zona de la república, como los actuales estados de

¹⁷ El Liceo Mexicano, México, imprenta de J. M. Lara, calle de la Palma número 4, 1844, tomo I, págs. 18-21

Zacatecas, Veracruz, Jalisco, Aguascalientes, Puebla y Guerrero, regresando a Francia en 1834. Como resultado de este viaje, Nebel, publicó en francés, el álbum cuyo título ya hemos mencionado, en gran formato, con textos y cincuenta litografías, la mayor parte a color, que prologó el mismo Humboldt¹⁹. Desde este momento parece ser que el álbum, por sus enormes cualidades estética gozó de enorme aceptación entre el público no sólo el europeo, sino también el mexicano.

Apenas han transcurrido tres años, en 1839, cuando El Diario de los Niños publica varias imágenes litográficas copiadas de la obra de Nebel. Estas son una vista de “La Plaza Mayor de Guadalajara” y otra del “Interior de Aguascalientes” (Figura 15). Las dos son de excelente factura y totalmente fieles a la versión de Nebel, pues incluso en la vista de Aguascalientes, no se suprimió el paso del viático ni la columna que adornaba la plaza coronada con una estatua de la libertad y que fue inventada por el artista teutón. Ambas imágenes llevan la firma de la litografía “Junto al Correo”, lo cual hace pensar que fue Julio Michaud, quien dentro del comercio de estampas de todo tipo, será el primero en conocer la obra de Nebel, quizá desde 1838. El editor, en este caso, fue Vicente García Torres quien era el responsable en utilizar la obra de Nebel aún en hojas sueltas, lo cual le ocasionó problemas, pues el artista alemán regresó precisamente²⁰, a entablar juicio un por estos plagios a su obra. Todo ello ocasiona una apasionada defensa por parte de Ignacio Cumplido sobre los derechos de autor en el periódico que imprimía, El Diario del Gobierno. Como bien lo ha apuntado Martha Celis de la Cruz, por medio de este periódico se dieron a conocer los acalorados comentarios y discusiones entre las dos partes contendientes. Por un lado los editoriales, probablemente escritos por Cumplido, defendían a García Torres, con los argumentos de derechos de autor y las consecuencias que traería el que ganará el juicio Nebel y por otro el abogado

¹⁸ Elena Isabel Estrada de Gerlero “El Tema Anticuariano en los pintores viajeros” en el catálogo de la exposición Viajeros Europeos del siglo XIX en México, op. cit. p. 183-190

¹⁹ Justino Fernández Arte Moderno y Contemporáneo de México, El Arte del siglo XIX, México UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993 p. 34

²⁰ La información proporcionada por el coleccionista Roberto Mayer, quien afirmaba existían pruebas de este reclamo, me llevó a buscar la noticia que se publicó en el 10 de julio de 1840 en el Diario del Gobierno de la República Mexicana, t. VXII, No. 1894, p. 210. En esta noticia se menciona que: “el Sr. Nebel... y que acaba de llegar a la capital, se ha presentado criminalmente ante el Sr. juez Flores Alatorre contra el Sr. Torres, que está publicando dicha obra (Viaje pintoresco y arqueológico...) hace algún tiempo en México con notables mejoras. Aunque ignoramos las razones que podrá alegar el mencionado Sr. Nebel, para sostener una acusación tan peregrina, no podemos menos que llamar la atención sobre este asunto, no tanto por lo que es en sí, cuanto por la importancia futura que pueda producir un fallo judicial de esta materia”.

de Nebel, José Agustín Escudero denunciaba la falsificación de la obra y pedía la suspensión de la imprenta hasta que se resolviese el juicio²¹.

Gracias a ello sabemos que Nebel regresó a nuestro país a mediados de 1840, aprovechando también promover su obra directamente y yo me atrevería a suponer para realizar algún otro negocio o proyecto artístico que tenía pendiente, entre ellos, por qué no, el casarse, como adelante veremos. Seguramente, cuando llegó a México traía preparada la versión en español de su famoso álbum, hecha en Europa a principios del año de 1840, o al menos la idea fija para armar una nueva edición en nuestro país. De hecho a finales de ese año, empieza a anunciar su Viaje pintoresco en algunos periódicos. La Hesperia, por ejemplo, anuncia el sábado 7 de noviembre de 1840, que “está en venta el Viaje pintoresco y arqueológico por la república mexicana, obra original de Carlos Nebel, consta de 50 láminas iluminadas y su texto explicativo. Su precio es de cien pesos, se expende en las casas de D. Antonio Meyer, calle de la Palma número 13, en la casa de D. Julio Michaud, segunda calle de San Francisco número 10 y en la del autor en la Gran Sociedad, calle del Espíritu Santo²²”. A su vez el Diario del Gobierno amplía esta información y junto con los anteriores datos agrega:

Esta obra, fruto de muchas tareas y dispendios, se ofrece ahora al público mexicano, para quien ha sido principalmente trabajada. Su ejecución brillante es lo primero que llama la atención. No se han perdonado gastos, a fin de que la parte litográfica correspondiese al mérito intrínseco de la obra. En este punto dará más una simple ojeada que cuanto pudiera exponerse aquí: baste sólo decir que el autor ha empleado los mejores artistas de París para dar todo el realce posible a su trabajo. En cuanto a lo demás se ha puesto un estudio particular en reproducir con fidelidad el carácter de los objetos que forman el asunto de sus láminas. Hay unos que representan antigüedades del país sumamente interesante a su historia, y que por desgracia van desapareciendo rápidamente bajo el impulso de la mano destructora del hombre. Estos monumentos, sin embargo, se representan en medio de la naturaleza que los rodea y cuya verdad local ha cuidado muy especialmente el autor, en medio de las licencias indispensables de la composición. Hay otras que reproducen vistas de ciudades y lugares los más interesantes de la República, tomados de puntos capitales, a fin, de dar a conocer, en cuanto alcanza el pincel, la grandiosidad que despliega la creación de este suelo privilegiado, y la hermosura de los edificios y de los sitios públicos. Van acompañadas estas composiciones de todos aquellos accesorios más propios para reproducir en lo posible el cuadro de los trajes y las costumbres de este país, objeto siempre de la atención en la mente del autor. Hay otras láminas en fin, que se proponen más inmediatamente este último objeto, y que pueden denominarse

²¹ Martha Celis de la Cruz *op. cit.* págs. 152- 153.

²² La Hesperia, sábado 7 de noviembre de 1840, p. 4 número 65.

de costumbres, pues que en ellas se expresan trajes, maneras y personajes, enteramente característicos del país, habiéndose procurado en ellas combinar en lo posible la fidelidad histórica con la gracia de la composición.

Todas las láminas van acompañadas de una explicación, que al propio tiempo que ilustra el asunto vierte noticias y observaciones críticas muy importantes sobre las costumbres y el estado del país. Una carta del célebre barón de Humboldt sirve de prólogo a la obra y en ella el sabio viajero, que tan bien conoce este suelo hace justos elogios del tino con que el autor ha desempeñado su ardua tarea. Esta producción original por tantos títulos y que ha merecido ya una brillante acogida en otros países, no podrá menos de interesar altamente al mexicano para quienes especialmente se ha destinado, pues que a ninguno otro interesa más de cerca²³.

Todo ello, nos hace suponer que el juicio fue ganado por Nebel o, en todo caso, se llegó a algún arreglo amistoso entre los demandantes, pues no tenemos noticias que García Torres vuelva a publicar alguna imagen del famoso álbum entre 1840 a 1848. Desafortunadamente en el archivo de notarias no encontramos mayores datos sobre el asunto, importante de seguir buscando porque este juicio abre nuevas posibilidades de investigación, en especial sobre los derechos de autor. Cabe hacer notar que el precio de cien pesos, al que finalmente decidió vender Nebel su álbum, no dejaba de ser excesivamente caro, tomando en cuenta que además no se vendió por entregas como regularmente se vendían estas publicaciones, sino en pago completo y que García Torres tenía la intención de venderlo a un precio menor²⁴. Además de todo ello, lo que sobresale en el anuncio es el enorme elogio a la obra de Nebel ya que en ningún momento se consideró su visión ofensiva para el país, por el contrario hacia énfasis en que estaba dirigido al mexicano a quien “ninguno otro interesa más de cerca” y, además, se señalaba que se habían tomado los puntos capitales “a fin de dar a conocer... la grandiosidad que despliega la creación de este suelo privilegiado, y la hermosura de los edificios y sitios públicos”. Algunas de las láminas están firmadas en el taller de Mialhe, lo que nos hace suponer que este personaje al poco tiempo de la separación de Decaen continuó con los trabajos litográficos y preparó esta nueva edición, aunque seguramente también circularon ejemplares de la edición francesa. Es por eso que en algunos álbumes se encuentran imágenes tanto hechas en México como en Europa. La calidad de las imágenes que incluían varias a color y la diversidad de asuntos, creemos fueron otro atractivo adicional, pues como los promotores señalaron se presentaban vistas de ciudades, de ruinas arqueológicas, dibujos de piezas prehispánicas y sobre todo

²³ Diario del Gobierno, viernes 6 de noviembre de 1840, p. 244, núm. 2000

litografías de trajes y escenas costumbristas. Estas últimas, considero yo, fueron las que más impacto causaron en el medio mexicano, pues era la primera vez que se veía retratada en litografía las costumbres mexicanas, enaltecidas además por una visión romántica. Recordemos que el álbum de Linati no fue conocido en México en estos años, al menos de manera amplia y para los tipos populares en México, sólo se tenían las figuras de cera y los cuadros de castas.

Por lo tanto, las escenas de Nebel causaron una grata impresión entre el público mexicano incluso entre los artistas. Pedro Gualdi es el primero que sobrepone en sus óleos sobre la ciudad de México, algunos de los dibujos del álbum de Nebel. Observando con gran cuidado una vista de la Plaza de Santo Domingo, se puede notar que utilizó la lámina de los "Rancheros" para ambientar este cuadro, y así podríamos encontrar otros ejemplos en vistas de la Catedral. De hecho Pedro Gualdi y Carlos Nebel se conocieron y trabaron cierta amistad, prueba de ello es que colaboraron en la elaboración de una lámina que lleva por título "Vista occidental del Jardín Botánico de la ciudad de Guadalajara" de 1841. También sabemos que en 1842, Carlos Nebel se había mudado del Hotel "La Gran Sociedad" y era vecino de Gualdi en la calle de San Francisco número 15, ver anexo 11. Para entonces Nebel se encontraba ya casado con la francesa Sofia Bertiier, con quien había contraído nupcias el 16 de mayo de 1841 en el Sagrario Metropolitano²⁵.

Un hecho es cierto, a partir de la promoción que hace Nebel a su obra en 1840, la copia a sus trabajos aumenta de manera sorprendente. El Museo Mexicano utiliza la vista de Veracruz, en la cual se representa la plaza principal, con lo portales del Ayuntamiento en primer plano y en el fondo el mar, para ilustrar el artículo "Un viaje a Veracruz en el Invierno de 1843", escrito por Manuel Payno en el tomo III de 1844. Tampoco olvidemos la ya mencionada vista de la ciudad de Puebla comentada anteriormente misma que llegan a utilizar los artistas británicos Phillips y Riders en su álbum México Ilustrado. En ese mismo número de El Museo Mexicano, como ya vimos, Cayetano Paris suprime de la escena llamada "La Mantiila", a las dos jóvenes criollas vestidas con los clásicos trajes negros de mañana, que incluían mantilla de blonda, peineta y joyas junto con el caballero que las acompaña envuelto en enorme capa con cuello de nutria, para

²⁴ Ibidem. según este diario el precio en que ofrecería la publicación García Torres, era de 25 pesos.

²⁵ José N. Iturriaga. Litografía y grabado en el México del siglo XIX. México. Inversora Bursátil. 1993. tomo I. pags. 95-96

dejar a la pareja de léperos que se ven al fondo. Con esto ilustra un artículo sobre el "Populacho de México" (Figuras 125 y 126). También de la serie "Trajes y costumbres de México" tenemos en esta revista el dibujo "Rancheros" que, aunque no es copia evidente de la obra de Nebel, la inspiración sin duda demuestra de nueva cuenta los nexos con el artista alemán. En el tomo cuarto del mismo Museo Mexicano encontramos la vista de Guanajuato, tomado de Nebel donde aparece el atajo de mulas que conduce un arriero, en el camino que serpentea desde las alturas de los cerros para llegar a la ciudad colonial vista al fondo. Esta imagen es tan representativa del paisaje mexicano que incluso ya en nuestro siglo sirvió para los billetes de diez pesos. Y en este mismo número se encuentra la vista del Monte Virgen, en donde se exalta la exuberancia de la vegetación tropical, con las enormes ceibas, lianas y el río que empequeñecen las obras construidas por el hombre (Figura 127)

Como hemos dicho Nebel fue tan copiado que durante la guerra del 47 con los Estados Unidos, un fotógrafo anónimo tomó en daguerrotipo el famoso dibujo de "Las poblanas", daguerrotipo que hoy se conserva en los Estados Unidos. También se tienen ejemplos de que sus tipos, como "Los indios carboneros y labradores de la vecindad de México" que sirvieron de inspiración para realizar figuras de porcelana (Figura 128) y algunos otros hasta para estampar platos de cerámica inglesa²⁶. Luego en la década del 50, Julio Michaud utiliza muchas de estas imágenes para su Album Pintoresco, con ayuda de los artistas Lehnert y López; sólo cambia los fondos y utiliza las figuras de tipos o escenas costumbristas. Pero sorprende que pese a tan reiterada copia de la obra de Nebel no se conoce hasta ahora, ninguna de las que tocan el aspecto prehispánico. De la pirámide de los nichos en el Tajín,²⁷ es sorprendente que no se haya hecho ninguna réplica en litografía, ni de la vista de las ruinas de Xochicalco, tomando en cuenta que también era una preocupación primordial la que entonces se llamaban antigüedades mexicanas y era mucho más difícil acceder a realizar un dibujo directo de estos monumentos. La única excepción la encontramos, aunque no de forma directa, en "Las ruinas de la Quemada". Nebel incluyó una vista de estas ruinas en su Viaje pintoresco... y a su vez en el tomo I de El Museo Mexicano, publicado en 1843 también encontramos una vista de las ruinas ubicadas hoy en el estado de Zacatecas. Pese a que ambas resaltan

²⁶ Véase el número de la colección "Uso y Estilo" Cerámica inglesa en México. México. Museo Franz Mayer/Artes de México. 1996.

el mismo ángulo, no puede decirse que la imagen anónima de la publicación de Cumplido fue copiada de la de Nebel. En la versión mexicana se encuentra mayor detalle en la pirámide que se distingue perfectamente mientras que en la del artista teutón apenas esta esbozada, el cual da mayor importancia al paisaje romántico que enmarcan las ruinas y que incluye un riachuelo, difícil de encontrar en esta zona tan árida. En todo caso lo único que podríamos afirmar es que la obra se inspiró en el trabajo del artista alemán y nada más.

Carlos Nebel es probable que regrese a su país a principios de 1848, después de presenciar los momentos más cruentos de la guerra pues, gracias al testimonio del reportero norteamericano Kendal, sabemos se encuentra en la ciudad de México todavía en noviembre de 1847²⁸. Es precisamente esta amistad con Kendal la que mantiene el interés por nuestra patria, aún después de su salida. Ambos personajes deciden publicar un libro sobre la guerra entre México y los Estados Unidos, el cual preparan en París entre 1848 y 1850 mismo que darán a la luz en 1851 con el título de The War Between the United States and México. En este libro se encuentran las escenas más sobresalientes de la guerra en términos artísticos, tomando en cuenta que Nebel ya no regresó a México para realizar los dibujos y las vistas. Aunque, es evidente que el artista alemán tenía un conocimiento previo sobre los lugares en que se libraron las batallas, subiste el misterio de cómo pudo elaborar estas obras de gran calidad, sin tener las referencias directas. La duda no ha sido aclarada de manera precisa hasta ahora, ni aún con las recientes investigaciones sobre el tema²⁹.

V.5. Pedro Gualdi

Un lugar especial en la siguiente lista le corresponde, sin duda, al italiano Pedro Gualdi (1808-1857). A diferencia del resto de los extranjeros, Gualdi se quedó a vivir en

²⁷ Esta imagen lleva en el álbum de Nebel el título de la pirámide de Papantla, quizá por que el pintor alemán la consideraba parte de este departamento.

²⁸ En noviembre 22 de 1847, durante la ocupación de los yanquis, el coronel James E. Duncan escribió a Kendal diciéndole "I see Navel (sic) on the street... he says he is getting on well with his pictures -now that I am in limbo I cannot go to see them, or I should give you some account of them" (Kendal Family Papers) citado en Eyewitness to War Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846 -1848, Hong Kong, Amon Cartes Museum /Smithsonian Institution Press, 1989, P. 110

²⁹ Ver la tesis de José Luis Juárez López Las litografías de Carl Nebel, versión estética de la invasión norteamericana 1846-1848. México, tesis para optar el grado de maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.

México e incluso se casó con una mexicana, (Ver anexo 11 páginas 320 a 349) lo que en términos estrictos, no le correspondería ubicarlo dentro de este grupo llamado de artistas viajeros, sino dentro de una categoría quizá que podremos llamar de artista residente, más parecida a la de los pintores Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, maestros de la Academia de San Carlos. Sin embargo, sus importantes aportaciones para la litografía harían imposible excluirlo en este capítulo, aportaciones, por cierto, que no fueron fortuitas, pues su llegada al país se realiza precisamente dos años antes de que empiece el primer boom litográfico. El desembarco de Gualdi a Veracruz lo calculamos a fines de 1835 y para febrero de 1836, la compañía de ópera con la que llega en calidad de escenógrafo, empieza a dar sus funciones en el teatro principal, (véase el anexo 11). Sobresale que Gualdi publique su primer álbum cuando, sin duda, los talleres litográficos han adquirido cierta experiencia y desarrollo en 1840, es decir, tres años después de que termina el periodo oscuro e inicia la primera etapa de auge. Sin duda, un personaje olvidado por la historiografía sobre el tema fue durante muchos años Pedro Gualdi. Es cierto que su labor litográfica se había rescatado en reediciones facsimilares de sus álbumes pero hasta ahora no se habían analizado sus aportaciones a la litografía mexicana³⁰.

Pedro Gualdi será para algunos autores el introductor del paisaje arquitectónico en nuestro país, o lo que llaman los ingleses pintura de edificios³¹, sin ser cierto este título, Gualdi al menos fue el primer editor que puso en venta un álbum con litografías de los Monumentos de México. Obra importantísima porque inició la publicación de los álbumes litográficos con temas mexicanos, hecha en nuestro país y dirigida a un público nacional y no europeo como comúnmente había sucedido hasta entonces. Con ello el artista italiano se coloca entre uno de los principales y primeros impulsores de la litografía mexicana.

Creemos que mientras Gualdi trabajó como escenógrafo en la compañía de ópera italiana, descubrió su capacidad para hacer vistas de la ciudad de México, mismas que

³⁰ El presente apartado formó parte de los texto del catálogo de exposición El escenario urbano de Pedro Gualdi. Publicado por el Museo Nacional de Arte, en 1997. Además de quien esto escribe, los autores fueron Rosa Casanova y Roberto L. Mayer. No obstante, nuevos datos encontrados después de publicado el catálogo, aunque son mínimos y no cambian la estructura general de la biografía, nos obligan a incluirlos en la presente tesis.

³¹ El título de introductor del paisaje arquitectónico se lo da Luis Ortiz Macedo en su prólogo al libro: La colección del arte del Banco Nacional de México, México, Fomento Cultural Banamex, 1983. Este título no le corresponde del todo pues no debemos olvidar los trabajos que en este género habían hecho en Puebla, José María Fernández y Manuel Manzo.

gozaron de enorme aceptación entre los grupos sociales más prósperos de la capital. Junto con ello sabemos, por referencias de Manuel Payno que también se dedicó a pintar techos o plafones de algunas casas³². Todo ello lo hace decidir para quedarse en nuestro país después de que sale la compañía de ópera en 1838 buscando fortuna con la venta de estas vistas. El éxito sin duda, se debían a la enorme capacidad por reproducir las principales plazas e edificios de la capital, que dada su belleza no estaban exentas de un orgullo nacionalista para exhibirlas en los más elegantes salones. Este nacionalismo y el consecuente apoyo vislumbrado por Gualdi fue muy importante, ya que la situación de nuestra patria era entonces, lamentablemente caótica. Después de la Independencia, como hemos dicho, el anhelado progreso del país no aparece por ningún lado; al contrario el desorden y los reveses políticos es lo que prevalece.

Por lo mismo resulta fácil suponer cuál fue la fórmula para que Gualdi desarrolle una prolífica carrera artística en el género del paisaje arquitectónico, género hasta entonces, poco conocido en la sociedad mexicana. La respuesta está en los receptores de su obra, ya que si nos preguntamos: ¿Quiénes formaron esta escasa clientela para la pintura de paisaje urbano? Es obvio que no pudo ser otra más que la de ciertos sectores prósperos de la capital. Aunque los asuntos eran muy repetitivos como “La Catedral” o “La Plaza de Santo Domingo”, este grupo apoyó decididamente las imágenes pintadas por Pedro Gualdi, pues reivindicaban la arquitectura y belleza de los edificios de una gran ciudad, muy acordes con el gusto romántico que empezaba a infiltrarse en México y no exento de cierto nacionalismo en momentos en que el horizonte político del país hacia dudar del futuro. Detrás quizá estaba el deseo de demostrar que México era un “país civilizado”. La barbarie de la que algunos viajeros hablaban no se percibe en los ambientes sosegados y armoniosos que Gualdi pintó, muy distinto a la convulsionada realidad de la época. Claro está que otros cuadros se hicieron con el propósito de documentar la propiedad de sus dueños, como ahora sabemos por los descendientes fue el caso de “La Plaza de Loreto” y “La casa del arquitecto Lorenzo De la Hidalga”. El género del paisaje arquitectónico era poco conocido en México, pues a excepción de

³² Véase el libro de Manuel Payno *El pistol del diablo*, novela de costumbres mexicana. México, editorial Porrúa.

algunos grabados y pinturas coloniales como las de José María Fernández con las vistas de la Catedral de Puebla, poco se podía hablar de este tipo de pintura ³³.

Por tanto si a Gualdi no le cabe el mérito de ser el introductor de este género en nuestro país, será al menos uno de los primeros en rescatar para los mexicanos, la belleza de los edificios de la capital y forjar una de las mejores imágenes decimonónicas de la ciudad de México. Gualdi seguramente se inspiró para sus trabajos en la tradición italiana de la *veduta* que alcanzó su apogeo en el siglo XVIII y que hizo famoso a pintores como El Canaletto, Guardi y Bellotto. Desafortunadamente, en los cuadros de Gualdi no se percibe ese fuerte y cálido colorido de los maestros italianos donde el rico cromatismo y el claroscuro juegan un papel importante. En cambio, en la obra del escenógrafo convertido en pintor, nos encontramos un estilo más frío y duro en la pincelada, con cielos intensamente azules o crepusculares que buscan marcar los matices de la diferentes horas del día destacando las sombras que caen de forma particular en cada pintura. Este carácter tan directo en su obra obedece a sus propios orígenes como escenógrafo, pues no hay duda que Gualdi se improvisó como pintor de caballete. Su preocupación apunta más al minucioso detalle en el dibujo de los edificios y a la perfección en la perspectiva, aspectos que seguramente derivan de su trabajo en el teatro. Las figuras incluso están en muchos casos torpemente dibujadas, frecuentemente de espaldas para evitar mostrar los rasgos anatómicos y aisladas en el cuadro. Sin embargo, no se puede negar que la elección de sus ángulos son interesantes, los efectos lumínicos en algunos casos destacables y cumplieron el objetivo de llenar demandas visuales de ciertos grupos del país.

Esta intensa necesidad que surgió por las vistas de la capital, explican en parte la repetición de los mismos temas, sobre todo el de la Catedral, y el éxito que acompañó a estos cuadros. De no ser así sería difícil entender porqué Gualdi se lanza a publicar un álbum con el tema de los Monumentos de México. Álbum que por cierto, daría un fuerte impulso a la litografía y fue el precursor de otros muchos.

A fines de 1839, Pedro Gualdi, después de su experiencia como pintor de vistas y pertrechado en el ámbito de los negocios como artista, concibe la idea de publicar un

³³ Xavier Moyssén. "El Espacio urbano en la pintura de José María Fernández" en *El arte y la vida cotidiana XVI Coloquio Internacional de Arte México*. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas. 1995. Ver también la tesis de Gabriela Davayane Amaro Ortega *La vista en la Plaza: el fenómeno pictórico de las vistas de las plazas en la ciudad de México*. México, tesis para obtener el grado de licenciado en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. 2000.

álbum con los principales monumentos de la ciudad de México. El proyecto, aunque arriesgado, era original, pues hasta entonces no se había hecho nada semejante en nuestro país. Los álbumes de otros artistas viajeros, como Linati, Catherwood o Nebel, se editaron en Europa o los Estados Unidos y se concibieron especialmente para lectores extranjeros, de hecho los dos últimos apenas empezaban a darse a conocer en el país, en 1840, como ya hemos anotado. En cambio el álbum de Gualdi, se publicaría en una imprenta del país, y aunque decía que "con ello se buscaba "formar en Europa una idea cierta de nuestras cosas", el público a quien básicamente estuvo dirigido fue al mexicano.

Además el tema era novedoso ya que tocaba el aspecto de los monumentos y no el arqueológico o el del paisaje exótico, empapado del costumbrismo que tanto fascinaba a los europeos. Una suerte de "vistas" generales de la ciudad, a la manera de las actuales y modernas postales, que les permitiera a los nacionales conocer la belleza de sus edificios. Gualdi de esta forma continuaba dentro de la corriente *vedutista* pero ahora en la litografía, reivindicando nuevamente el valor de muchos otros edificios coloniales. Es justo señalar, que la sola idea de publicar este álbum, colocan al artista italiano como uno de los pioneros, junto con Linati y Waldeck, de la litografía mexicana.

Como la publicación se vendió por medio de suscripciones, la primera noticia de los Monumentos de Méjico apareció el 9 de noviembre de 1839. El periódico que dio cuenta de ello fue el satírico semanario conocido como El Zurriago, el cual señaló entre otras cosas que:

... el Sr. Gualdi autor de esta preciosa colección ha dado a conocer su singular e innegable talento para representar la perspectiva y habiéndolo empleado en reproducir objetos nacionales que harán formar en Europa una idea cierta de nuestras cosas, merece verdaderamente el agradecimiento y la protección de todo mexicano... si el producto de esta suscripción llega siquiera a cubrir los gastos se propone el Sr. Gualdi, según estamos informados, (a) continuar publicando otras muchas vistas, no sólo de la capital, sino también de otras poblaciones nuestras y siéndole favorable la suerte de emprender tal vez la publicación de un Viaje pintoresco, que vea reunido el mayor número posible de los primores y de las bellezas que quiso el cielo variar la magnífica naturaleza de nuestro país.

La primera estampa, que han referido ya los suscriptores representa la Catedral de esta ciudad, vista por el ángulo de su derecha, desde un extremo (sic) del Empedradillo; y es digno de notarse el prolijo esmero con que está hecha...³⁴

³⁴ El Zurriago, periódico político y satírico, 9 de noviembre de 1839. Pág. 4

¿Cuál fue el impacto que tuvo esta publicación en el ámbito artístico mexicano, pues sin duda representaba una edición novedosa para el momento? Ahora, debido a recientes descubrimientos, podemos reconstruirlo en parte. De principio sabemos ya, gracias a las investigaciones de Roberto L. Mayer, que existieron dos álbumes y no sólo uno como hasta hace poco se creía.³⁵

El primero se publicó por entregas entre 1839 y 1841, pues la última de sus láminas tiene la fecha del 9 de enero de 1841; la segunda edición en cambio, se publica también por entregas entre 1841 y 1842. Aunque aparentemente iguales, las diferencias de los álbumes empiezan en las portadas mismas, pues aunque ambos dicen año de 1841 y tienen los mismos adornos (la cenefa en que alternan motivos vegetales, frutas, roleos, hojas de acanto y criaturas desnudas portando flechas, arcos y mazos), al observarlos detenidamente nos saltaran diferencias notables. La primera edición lleva la leyenda: Obsequio a los señores abonados, leyenda que en la segunda edición es reemplazada por: Se vende en casa de los editores. Luego, encontraremos que en el primer álbum no apareció ningún texto.

En cuanto a las imágenes también hay cambios ya que las dos ediciones tienen cuatro vistas idénticas: “La Cámara de Diputados”, “El Paseo de la independencia”, “La plaza de Santo Domingo” y el “Claustro de la Merced”, y ocho diferentes. De las ocho vistas diferentes Mayer nos aclara que siete tienen temas de nombre similar, pero con vistas totalmente distintas, por ejemplo, en los dos álbumes aparecen las litografías de la Catedral pero desde ángulos distintos y con personajes que también cambian . Una más es de tema totalmente nuevo, como es el caso del interior de la Alameda central³⁶.

Independientemente de estos detalles, los álbumes circularon en México con escasa diferencia de tiempo y el hecho de haber dos ediciones demuestra que fueron un éxito sorpresivo para Pedro Gualdi comercial y editorialmente hablando. Según Mayer, la primera edición la costó el mismo autor, obteniendo para ello suscripciones de "abonados" para sufragar los gastos. Gualdi incluso vendió las hojas sueltas en su propio domicilio e hizo la impresión en diversos talleres³⁷. La demanda, sin embargo, fue mayor de la esperada, lo que obligó a Gualdi a elaborar una segunda edición. En este caso, vuelve a apuntar Mayer:

³⁵ Ver Roberto L. Mayer “Los dos álbumes de Pedro Gualdi” en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Número 69, México, UNAM, 1997.

³⁶ Ibidem

...el artista italiano debe haber tenido alguna dificultad para lograr la impresión con las mismas planchas, que había dejado en los distintos talleres, por lo tanto tuvo que dibujar nuevamente ocho de sus vistas, sobre piedras nuevas, con diferencias más o menos importantes y haciéndoles algunos cambios, ya sea por su propio gusto o por compromisos con los talleres donde había hecho el trabajo antes³⁸.

Pero, ahora sabemos que en esta segunda edición, más que por compromisos con los talleres, los cambios se debieron a que Gualdi decidió venderla el 10 de febrero de 1841, a los señores Massé y Decaen por el precio de seiscientos treinta y seis pesos. Para el 10 de febrero sólo había entregado cuatro dibujos que eran "La Plaza de Santo Domingo", "Patio de la Merced", "El Paseo" y la "Cámara de diputados", curiosamente en los que no encontramos cambios, y se comprometía a entregar las ocho vistas restantes cada quince días, en los días 10 y 25 de cada mes³⁹. Seguramente para no hacer igual las vistas les dio ligeras modificaciones a las ocho restantes de lo que ya hemos hablado. En el documento se menciona además que las "figuritas" que se anteponen a todas las vistas no son de la pertenencia de Gualdi,⁴⁰ lo que nos hace pensar que los personajes que componen las escenas fueron realizadas por otro artista, quizá lo mismo pudo haber sucedido en los óleos y en la mayoría de sus obras. Tal detalle introduce un elemento nuevo para comprender la manera de trabajar de ciertos pintores y litógrafos, pues con Gualdi se demuestra que no siempre una sola persona realizaba el trabajo completo de una imagen, era posible también dividirlo. De tal manera la cesión de sus derechos explica, en gran parte, la copia a la obra de Gualdi, en años posteriores.

Creemos asimismo, que la primera edición sufrió un retraso en 1840, por distintos problemas ocurridos en la capital. En los primeros meses de ese año, por ejemplo, se extendió una fuerte epidemia de viruela causando verdadero revuelo y preocupación, pero lo que realmente paralizó la vida normal de los ciudadanos fue el "pronunciamiento" de los federalistas, en julio de 1840, contra el gobierno del presidente

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*

³⁹ Archivo General de Notarias. (A.G. Not.) Número de Notaria 242, notario Plácido de Ferriz, número de volumen 1477. 10 de febrero de 1841. El pago de los seiscientos treinta y seis pesos, se realizó de la siguiente forma: cuatrocientos pesos al contado y el resto en abonos según y como lo pidiera Gualdi. Además de este efectivo Massé y Decaen se comprometieron a entregar a Gualdi en cada publicación doce ejemplares, diez en papel francés y dos en papel de China. Gualdi en recompensa de lo anterior se comprometió a dirigir la iluminación de una estampa para cada vista.

⁴⁰ *Ibidem*

Anastasio Bustamante. La asonada militar se escenificó en las calles mismas de la ciudad ocasionando innumerables destrozos y pérdidas de numerosas vidas entre los civiles, hechos, por cierto, recordados minuciosamente por varios autores⁴¹. Tan fatal acontecimiento, influyó seguramente, para que la publicación del primer álbum de Gualdi se suspendiera por algunos meses y que llegara la última entrega a manos de los suscriptores hasta enero de 1841.

El empeño que puso Gualdi en estos álbumes quedó demostrado en el cuidado de las impresiones y el tesón que mantuvo para que la obra saliera lo mejor posible. Debemos recordar que una empresa de tal naturaleza no era tan sencilla de llevar a cabo, pues se necesitaba la colaboración de varios profesionales para armar la obra. Como se mencionó, Gualdi tuvo que recurrir a distintas imprentas para estampar sus dibujos y se tuvo que buscar a algún otro colaborador o documentarse en libros sobre la historia de la ciudad para escribir el texto. En cualquiera de los casos, fue en Gualdi en quien recayó todo el peso del trabajo, en su papel de dibujante, incluso para el primer álbum, él mismo decidió anunciar Los Monumentos, en el mismo periódico El Zurriago y en la misma fecha ya antes señalada, en donde dice:

Colección litográfica de Monumentos de Méjico. - El que suscribe tiene el honor de anunciar al público que habiendo determinado hacer una colección de doce estampas litográficas, sacadas del natural, de las mejores perspectivas que tiene esta capital y que hacen tanto honor al país, con el objeto de que este medio se haga estensivo (sic) en toda la república, ha dispuesto las siguientes, a cuyo efecto se abre la correspondiente suscripción.

V I S T A S

- 1.- Exterior de la Catedral y su plaza
- 2.- Interior del Colegio de Minería
- 3.- Plazuela de Santo Domingo
- 4.- Exterior del Santuario de Guadalupe
- 5.- Interior del Santuario de Guadalupe
- 6.- Exterior del Colegio de Minería
- 7.- Casa Municipal
- 8.- Interior de la Catedral
- 9.- Interior de la Universidad
- 10.- Interior de la Cámara de Diputados
- 11.- Interior del Claustro de la Iglesia de la Merced
- 12.- Paseo de Bucareli.

⁴¹ Life in Mexico, The Letters of Fanny Calderón de la Barca with new Material from the Author's Private Journals. New York, Anchors Books, 1970. Pág 56-60

La publicación de las mencionadas estampas ser una o dos veces al mes, estando dispuesta la primera con su carátula correspondiente. Las suscripciones se reciben en la primera calle de Plateros número 2, casa de la agencia de Mr. C. L. Prudhomme, y en la alacena de libros de D. Antonio de la Torre, esquina del portal de Mercaderes, en donde se entregará la estampa referida a los señores que gusten suscribirse, y las restantes se les remitirá a sus casas respectivas, en las cuales se pagarán en el acto de recibirse, siendo el precio para estos señores el de un peso por cada una, y para las demás personas el de diez reales, en concepto de que no reuniéndose el número competente de suscriptores (sic) no podrá verificarse las publicaciones subsecuentes.

El autor protesta, que todas sus estampas serán ejecutadas con la mayor esactitud (sic) y de igual clase a la primera que hoy publica; por lo que espera corresponder al buen gusto de los mexicanos.

Pedro Gualdi .⁴²

De una cuidadosa lectura de este texto, podemos intuir los medios para que una obra tan cara llegará a tener tanto éxito. No hay duda que el precio de un peso o el de diez reales cada estampa, no dejaban de ser oneroso para cualquier persona. En esos momentos las publicaciones de El Mosaico Mexicano o El Recreo de las Familias editadas por Ignacio Cumplido y Rodríguez Galván, respectivamente, tenían precios muy por abajo de Los Monumentos de Méjico⁴³. Pero ni aún con los bajos precios era fácil que el público mexicano apoyara las novedosas publicaciones en que se incluían litografías. Los editores tenían que luchar contra la carestía y falta de apoyo de los grupos encumbrados para comprar sus publicaciones. El Recreo de las Familias, por ejemplo, editado en 1838, alcanzó apenas un año de vida por razones económicas. En su despedida esta revista se lamentaba de la falta de apoyo de los mexicanos y decía que: “El recreo muere por falta de suscriptores y de reales, como el teatro muere por la falta de espectadores...”⁴⁴

Por eso no es extraño que el mismo Gualdi señalara que “si no reunía el número suficiente de suscriptores”, no continuaría con la publicación del álbum. Desde luego que la consiguió y con creces, ¿En dónde estuvo el secreto? Acaso porque como nos dice el mismo Pedro Gualdi las perspectivas que mostraría, “son las que hacen tanto honor al país”. Yo creo que la respuesta va mucho más allá de esto.

Considero que consciente o inconscientemente los mexicanos percibieron que Pedro Gualdi estaba forjando con sus Monumentos la imagen ideal de la ciudad capital,

⁴² El Zurriago op. cit.

⁴³ El precio de cada entrega del Mosaico Mexicano era de 6 reales. El del Recreo de las Familias era similar

⁴⁴ El Recreo de las Familias 1838 edición facsimilar y estudio preliminar de María del Carmen Ruiz Castañeda, México, UNAM, 1995. Págs. 475-476.

reivindicando de nueva cuenta el valor estético e histórico de los edificios de la gran urbe, pero en este caso para un público relativamente masivo. A diferencia de las *vedute* venecianas, en donde algunos autores piensan se hicieron para promover el turismo extranjero o atraer el comercio foráneo, eran litografías en donde se reflejaba el mejor espejo de lo mexicano. Esto ocurría, como ya se dijo, en momentos desalentadores y de fuerte pesimismo sobre el futuro. Los mexicanos necesitaban afianzar su confianza y nacionalismo, en aspectos que sabían estaban ahí, pero alguien tenía que decírselos, ese alguien fue Pedro Gualdi, desde luego que no fue el único pues podemos decir los editores Cumplido y García Torres también se habían enganchado a este anhelo.

Para 1840, después de un largo letargo cultural desde la independencia, se percibe una tímida recuperación en el ámbito intelectual, que se manifiesta en un mayor fomento a lo nacional y a la cultura en general. La aparición de revistas ilustradas es notoria⁴⁵, así como en la creación de nuevas instituciones culturales, o la reorganización de otras como la Academia de San Carlos. Puede decirse que en estos años bullía un nuevo espíritu, en el que conocer lo mexicano iba más allá de simples aspiraciones románticas. La aparición de Monumentos de Méjico se inscribe en este contexto y de ahí quizá su éxito e importancia.

Cabe también destacar que en la elección de los monumentos, el artista italiano escogió en su mayor parte, los mismos que interesaban a casi todos los extranjeros. “El Palacio de Minería”, “La Catedral”, “El Santuario de Guadalupe” y “La Universidad”, se habían convertido en una suerte de itinerario obligado para los primeros turistas que llegaban a México y casi símbolos de la capital. En algunos casos como el del Claustro de la Merced, Gualdi no se dio cuenta que estaba convirtiendo a un edificio en un nuevo punto obligado para la visita de los forasteros, e incluso responsable de futuros salvamentos ante al ímpetu destructivo de la Reforma. Desde luego no debemos olvidar que en los álbumes de Gualdi no se incluyeron el interior de El Museo de la ciudad o el Palacio Nacional, sitios muy visitados también por los extranjeros.

De casi todas estas vistas tenemos la versión en pintura, lo que nos habla de que Gualdi elaboró muchas de las litografías a partir de sus óleos. En especial abundan las pinturas de La Catedral y la Plaza de Santo Domingo. La primera interesó mucho al

⁴⁵ Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Casañeda El periodismo en México. 500 años de Historia México, Edamex, 1995, págs. 171-189. Las revistas que aparecen en estos años es El Mosaico

pintor italiano, pues hasta ahora se han encontrado siete versiones de esta sede religiosa con la vista de la gran plaza, el Parián y el palacio. Las diferencias que quiso resaltar Gualdi se originan básicamente a partir de los personajes que componen la escena: una parada militar, el paso del viático o diferentes vendedores y personajes, o por los diversos ángulos que escogió para pintar el edificio, curiosamente nunca pintó totalmente de frente a la Catedral. Detalle este último significativo porque de esta manera no se incluía el famoso mercado del Parián y la grandiosidad de la Plaza Mayor adquiría así verdadera belleza. Al mismo tiempo al escoger composiciones que daban profundidad al edificio, Gualdi resaltaba la perspectiva que es una de sus mejores cartas como artista. Las mismas soluciones se van a repetir en sus dibujos litografiados.

En cambio para las pinturas de la Plaza de Santo Domingo, Gualdi buscó una solución distinta. En este caso la mirada del espectador se dirige directamente a la fachada y el atrio de la iglesia dejando de lado los edificios más importantes como la Aduana, los portales y el Palacio de la Inquisición, todo ello demuestra que el manejo de diversos planos horizontales y las líneas paralelas de los edificios laterales, forman los ejes del punto de fuga. En las versiones de la plaza de Santo Domingo, lo mismo que en la Catedral, notamos que el artista se preocupó por resaltar las sombras del sol que caen sobre los edificios, quizá en ese afán de hacer diferente cada cuadro.

Es notorio a la vez, el gusto de Gualdi por los paisajes abiertos, especialmente en las plazas, así como por los edificios neoclásicos, pero también su buen manejo en los interiores, en donde se regodea en los detalles. Los interiores de la Catedral, del Colegio de Minería, del patio de la Universidad, de la Cámara de Diputados o del Claustro de la Merced, demuestran a un excelente dibujante, que no descuidó ningún detalle arquitectónico y que conocía perfectamente bien las leyes de la perspectiva. En algunos de estos cuadros, una columna o la intersección de las líneas en el edificio, nos dan el punto de fuga para la perspectiva.

Se puede decir que con la publicación de Los Monumentos de Méjico, se populariza definitivamente en nuestro país un género apenas conocido: el del paisaje arquitectónico o *vedutismo*. Este género fue muy popular en Europa en el siglo XVIII, especialmente de ciudades famosas como Venecia. Género el cual nos atrevemos a relacionarlo así, por las claras influencias que trae el pintor, primero del *vedutismo*

italiano del siglo XVIII. Y segundo, porque la *veduta* está claramente relacionada con el ilusionismo, la perspectiva y la escenografía por estar conectadas con la representación del espacio. No olvidemos que Gualdi, al igual que El Canaletto, fue primero escenógrafo. Sin embargo, las similitudes terminan ahí si consideramos que en México el paisaje urbano se expresó mayormente en la litografía y no en la pintura, llegando de esta forma a un público mucho más amplio, que irá abriendo, según varios autores, el consumo masivo de imágenes y su culminación con la fotografía ⁴⁶.

Considerar a Gualdi el introductor del género es incorrecto pues tenemos, algunos anteriores ejemplos de paisaje urbano, como es el caso de la Plaza Mayor de Frabegat, anónimos coloniales y en especial los cuadros de José María Fernández y Manuel Manzo sobre la Catedral de Puebla ya mencionados. Hablar de Catherwood y Stephens, se excluyen pues tocaron el tema arqueológico ⁴⁷. A su vez con Nebel o Phillips, es un poco volvernos a alejar del paisaje de edificios, pues en sus obras, la escena costumbrista tiene la misma categoría que el dibujo arquitectónico, además fueron para consumo del extranjero. En cambio con Gualdi, tenemos que en el paisaje se rescatan los monumentos contemporáneos y el objeto directo de atención es el edificio, las figuras humanas quedan en segundo plano, subordinadas a otros fines como el de dar escala a la composición.

Pero además Los Monumentos precedió a los álbumes con litografías editadas en México por medio de suscripciones, e incluso de los que siguieron rescatando las bellezas de la capital. El campo era fértil para dejar seguidores; la semilla sembrada fue decisiva para la edición del libro de los británicos John Phillips y Riders, México Ilustrado editado en Londres en 1848. En este álbum, como ya mencionamos, se nota claramente que algunas vistas como las del Claustro de la Merced o los de la Plaza de Santo Domingo, las tomaron de los álbumes de Gualdi ⁴⁸. Desde luego que la factura del trabajo de los ingleses superaron al italiano, en especial en la vista de La plazuela de Santo Domingo, donde se nota un mejor efecto compositivo de la escena, ya que las figuras de una procesión y los fieles hincados alrededor de ella, forman un eje perfecto para la perspectiva.

⁴⁶ Ver Gabriela Davayane Amaro Ortega *op. cit.*

⁴⁷ Véase Francisco Pérez de Salazar Historia de la pintura en Puebla, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Y, desde luego, no podríamos olvidar el conocidísimo álbum de México y sus alrededores impreso en México por Decaen en su primera edición de 1855. En este caso no podemos asegurar que el buen manejo de la perspectiva, y la precisión en el dibujo de los edificios, derivan de una influencia directa de Gualdi. Sin embargo, todavía no se descarta que el artista italiano haya sido uno de los maestros de Casimiro Castro, quien principalmente litografió las imágenes, (Ver el anexo 9 páginas 305 a 317). En todo caso, es claro que Castro conoció Los Monumentos de Méjico, y otras obras de Gualdi. Recordemos en especial, la vista de la Plaza Mayor, tomada desde alguna azotea desde el ángulo sureste, que recuerda en parte las Vistas de la ciudad de Pedro Gualdi. Aunque de nueva cuenta, en este caso, los trabajos de Casimiro Castro superan también a los del italiano, pues crea verdaderas escenas costumbristas rebosantes de vitalidad y belleza. Bastaría comparar, para percibir estas diferencias, las dos vistas de la Casa Municipal o Ayuntamiento de la ciudad, tanto la de Gualdi como la de Castro, donde el tono rígido de la escena que dibuja el italiano contrasta con el abigarrado de Castro. Sin embargo, no olvidemos que el trabajo de Pedro Gualdi es pionero en este aspecto, y que a partir de sus cimientos es donde empieza a superarse su obra.

Junto con esta importante obra para la litografía mexicana Gualdi trabajará, de manera simultánea, para varias revistas como El Almacén Universal en 1840, El Mosaico Mexicano en 1841 y lo mismo para el libro de José María Gutiérrez Estrada publicado también en 1840 y titulado Carta dirigida al Excmo. Sr. Presidente de la República sobre la necesidad de buscar una convención al posible remedio de los males que aquejan a la República; y opciones del autor acerca del mismo asunto. Esta última de carácter político que le vale al editor Ignacio Cumplido ser encarcelado, pero para Gualdi trabajos menores, que sin embargo demuestran su capacidad como dibujante de edificios, sobre todo en El Mosaico, donde publica varias vistas del Palacio de Minería (Figuras 19 y 20). En 1841, vuelve a trabajar como escenógrafo en una nueva compañía de ópera, (Véase anexo 11 páginas 320-349).

Sin duda, la siguiente obra importante que realiza el artista italiano son las cuatro vistas de la ciudad de México tomadas desde las torres del convento de San Agustín y

⁴⁸ Ver Roberto L. Mayer, "Quiénes fueron Phillips y Riders" en el Catálogo de la exposición México Ilustrado México, Fomento Cultural Banamex, 1994, donde insiste en la constante copia de los ingleses a Gualdi.

anunciadas desde septiembre de 1842¹⁹. En estas vistas, hechas antes en pintura, se tenía la intención de captar cuatro ángulos de la ciudad de México en un intento de secuencia visual. A partir de ángulos de ciento ochenta grados, la precisión en el detalle nos permiten distinguir plenamente cada uno de los edificios y algunas de sus calles, convirtiéndose así en un documento fidedigno para conocer la capital en esa época. Es interesante que la noticia del periódico destacase que las vistas fueron tomadas “del natural”, lo cual nos permite suponer que no se utilizó ningún mecanismo técnico, como la fotografía, para realizar las imágenes. El impacto que dejaron estas vistas fue importante, pues al paso del tiempo siguieron siendo fuerte referencia para diversos artistas ya sea pintores, litógrafos e incluso los “modernos” fotógrafos del siglo XIX, quienes hicieron trabajos similares. Es posible que el mismo Casimiro Castro, con un deseo análogo de abarcar la totalidad de la ciudad tuviese en mente estas obras cuando realizó varias de sus conocidas imágenes de la ciudad de México en su famoso álbum México y sus alrededores.

Desafortunadamente, a partir de este álbum el pintor italiano no vuelve a hacer otro similar y sólo destaca su vista de la Plaza Mayor con los arreglos programados por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, que incluían el proyecto de la columna a la Independencia, tanto en litografía como en pintura, hechas en 1843. La vista tuvo un enorme éxito pues representaba uno de los signos más evidentes de progreso en el fomento de obras públicas en México.

Para el año de 1847 Pedro Gualdi realizó una serie de trabajos litográficos dirigido a los estadounidenses durante la ocupación, esta fue la serie conocida como Recuerdos de México que se compone de cuatro litografías: 1.- La Plaza Mayor; El colegio militar de Chapultepec; 3.- Exterior del teatro Nacional y 4.- Interior del Teatro Nacional, impresas en la litografía de Murguía en el Portal del Águila de Oro. Tanto para la 1 y la 3 Gualdi se valió de copias en cambio para 2 y la 4 realizó composiciones originales. Suponemos que estas vistas fueron realizadas para un público estadounidense, por los subtítulos en inglés y porque sirvieron para reportajes de periódicos norteamericanos.

A pesar de ello el artista italiano gozó de enorme reconocimiento en el ámbito artístico mexicano y, puede decirse, su integración a la sociedad y, sobre todo, la huella que dejó en la litografía mexicana fue mucho más profunda que la de ninguno de los

¹⁹ EL QUINCE DIOS Y AMIGAS. 2 DE SEPTIEMBRE DE 1842. 1845. 5

artistas viajeros de esta época. Sin embargo, no sabemos todavía por qué razones Gualdi sale de nuestro país, alrededor de 1851 con destino a la ciudad de Nueva Orleans. En esa ciudad realiza una labor importante como arquitecto y en ella muere el 4 de enero de 1857.

V.6. Federico Catherwood

Otro viajero sobresaliente en este ámbito fue el arquitecto y dibujante inglés Federico Catherwood (1799-1854) quien desde 1834 interesó al norteamericano John Lloyd Stephens (1805-1852) en una exploración conjunta a las ruinas de Palenque, Uxmal y Chiche-Itzá investigadas anteriormente por Del Río y Dupaix⁵⁰. De manera que en 1840, realizan un viaje a la provincia de Yucatán y al año siguiente, en 1841, publicaron Incidents of Travel in Central América, Chiapas and Yucatán; dos años más tarde en 1843 su segunda obra: Incidents of Travel in Central America. Para 1844 Catherwood publica por su cuenta 25 litografías de las ruinas de Copán, Palenque, Uxmal, Kabah, Sabaché, Labná, Bolonchén, Chichen-Itzá, Tulum e Izamal en el álbum Views of Ancient Monuments in Central América, Chiapas and Yucatán. En ellas, además del empleo ya difundido de las cámaras obscura y lúcida, introducirá el daguerrotipo como uno más de los medios técnicos al alcance de la difusión de las ciencias y las artes, para copiar con mayor exactitud los motivos ornamentales de las ruinas mayas.

En México, la segunda publicación al parecer es conocida rápidamente, pues varias de las revistas ilustradas como El Liceo Mexicano (1844), y La Revista Científica y Literaria (1845) utilizan sus imágenes. La primera revista hace la precisión de que el dibujo sobre la Casa de las Monjas fue tomado de la obra de Catherwood y Stephens, señalando que “por el favor de nuestros colaboradores hemos tenido el placer de leer la preciosa obra que acaba de publicar el año pasado de 1843, Mr. John Stephens, con el título de Incidents of Travel in Yucatán, en dos tomos con ciento veinte grabados y en las cuales hace observaciones interesantes”⁵¹. Lo más importante es que se califique al autor señalando que:

⁵⁰ Dupaix por cierto dejó testimonios visuales de su expedición. Véase el libro Viaje de la Real Expedición de Antigüedades de la Nueva España en 1805, 1806 y 1809. París, 1834

⁵¹ El Liceo Mexicano, imprenta de José María Lara, tomo I, 1844 págs. 144-145.

Mr. Stephens pertenece al catálogo de los viajeros juiciosos y sensatos, que se hacen estimar de cuantos leen sus viajes. Muy al contrario del petulante Waldeck, a quien refuta en varios lugares de su obra... Stephens en cambio posee en sumo grado la modestia, esa preciosa virtud, uno de los caracteres propios únicamente del verdadero sabio, en toda su obra no se encuentra una sola expresión que redunde en alabanza de nuestro ilustre viajero. La gloria, ese fanal de las almas grandes, el adelantamiento (sic) de la arqueología, ciencia que se conoce que ha sido la pasión favorita de nuestro autor, la confirmación de las opiniones de los escritores de nuestra historia antigua... Amenizada con descripciones pintorescas, desnuda de términos técnicos, y acompañada de observaciones científicas muy curiosas, la obra se lee con sumo agrado. Hemos preferido este grabado a todos los demás de su obra por ser en el que está mejor marcado el hermosísimo realzado de las piedras que forman las paredes de la fachada...⁵²

La mala imagen que al parecer había dejado Waldeck no se borraba fácilmente pues de nueva cuenta se le trae a colación criticando sus falsas opiniones, por fortuna se estaba pendiente de que existían viajeros más sensatos y juiciosos que no denigraban al país como era el caso de Stephens, curiosamente sin dar crédito al verdadero dibujante que era Catherwood.

Es por eso que la Revista Científica y Literaria... también utiliza la obra de estos viajeros, binomio ya indisoluble en la arqueología maya. En la revista editada por Manuel Payno se incluyen, entre otras, una vista de "Uxmal" firmada por Iriarte y una de una "Hacienda de Yucatán" (Figura 129) sin firma. En esta última se aclara que "las láminas que acompañan este artículo son tomados de la interesante obra en dos tomos, de la cual extractamos algunos párrafos". Los créditos, no obstante, que dan a los autores son los de Normans y Stephens, incurriendo obviamente en una equivocación que no sabemos a que es atribuible. Lo importante es destacar que lo alejado e inaccesible de las zonas mayas también fue otro factor que obliga a los editores a utilizar la imagen de los viajeros, aunque haciendo la distinción de quienes calumnian al país y los que dan una visión más sensata como fue el caso de estos exploradores. Con estas copias además se obtenían imágenes más fieles de las ruinas prehispánicas.

Sin embargo, pese a la circulación de estas imágenes no nos explicamos por qué algunas publicaciones insisten en reproducir dibujos poco fieles o decididamente fantasiosos sobre ruinas prehispánicas. En la revista El Album Mexicano de 1849, publicada por Cumplido, se encuentra una "Vista de las ruinas de Uxmal a la luz de la luna". En ella encontramos que los dibujos que representan supuestamente los templos

⁵² Ibidem

mayas son montículos más parecidos a las pirámides de Egipto sin ninguna relación con la realidad mexicana. Como bien ha señalado Clementina Díaz de Ovando, el anónimo artista parece haber ignorado las acertadas estampas de Catherwood que ya se conocían para entonces, pese al encanto e ingenuidad que reflejan⁵³.

V.7. John Phillips y Alfred Rider.

Por último dentro de estos préstamos visuales no debemos olvidar el caso de John Phillips y Alfred Rider, viajeros británicos autores del álbum México Ilustrado, en donde la influencia, si podemos decirlo así, se dio a la inversa, es decir, de la litografía mexicana a la extranjera. De estos autores casi no se conocen datos de su vida y solo puede suponerse que estuvieron en México entre 1846 a 1847⁵⁴, años difíciles para nuestra patria. Estos artistas publican su obra en Londres, al año siguiente de su estancia en México en 1848. En el álbum de estos autores se encuentran 26 litografías que ilustran diversos edificios, poblaciones y paisajes mexicanos tanto del interior como de la capital de la República.

Según Roberto Mayer, quien mejor ha estudiado a estos viajeros, Phillips y Riders no sólo repitieron un gran número de temas tratados por otros artistas, sino que copiaron ilustraciones completas de trabajos previos en litografías, entre ellas algunas vistas de W. Bullock, la señora Ward e incluso de Carlos Nebel a quienes copian la vista de San Luis Potosí y la de Puebla, como ya señalamos⁵⁵. Sin embargo, al artista que más halagaron copiándole su obra fue a Pedro Gualdi. A quien de su álbum Monumentos de Méjico tomaron las vistas de "Santo Domingo", el "Claustro del Convento de la Merced" cuya capilla recortaron, tal vez con la idea de mejorar la composición, y el "Interior de la Catedral" que nos muestra el altar del perdón. En algunos casos, hay que reconocerlo, la imagen mejoró con los cambios hechos por los británicos, como fue el caso de la vista de la Plaza de Santo Domingo, mencionada en el capítulo de Pedro Gualdi, en esta imagen las figuras de la procesión le dan un mejor equilibrio compositivo

⁵³ Clementina Díaz de Ovando "El grabado comercial en México 1830-1856" en Historia del arte mexicano. México. SEP/INBA/SALVAT, 1982 tomo 7 p. 1777

⁵⁴ Véase el artículo de Roberto L. Mayer "¿Quiénes fueron John Phillips y Riders?" En el Catálogo de la Exposición México Ilustrado. México. Fomento Cultural Banamex, 1994. Págs. 13-20.

⁵⁵ Ibidem. p. 15.

resaltando la iglesia y el punto de fuga, contrario a los personajes aislados hechos en los cuadros del italiano.

Tanto la obra de Nebel como la de Gualdi es probable que la hayan conocido Phillips y Riders en nuestro país, dada la enorme difusión que tuvieron en México. Es por eso que, pese a ser obra de extranjeros, consideramos de alguna manera una influencia de la litografía mexicana, hecho que se demuestra con mayor énfasis en la vista de la ciudad de Puebla, que ya había aparecido en El Museo Mexicano y en el Diario de los Niños, originalmente hecha por Nebel (Figuras 130 y 131). En este caso Phillips y Riders toman esta vista de la ciudad haciéndole sólo algunos cambios en los personajes que aparecen en la escena y destacando en primer plano los suburbios con las cúpulas y torres de esta población al fondo.

En este enmarañado panorama de copias sobresale un hecho: en sus inicios, los litógrafos mexicanos tuvieron que recurrir a las obras de artistas extranjeros para ilustrar los artículos de las revistas literarias. El acercamiento, como hemos visto, no fue fácil pues mediaban, tanto sentimientos de rechazo como de aceptación hacia el trabajo de estos artistas; muchas veces el sentimiento nacionalista, para entonces muy susceptible, hacía difícil la aceptación de las obras, especialmente de aquellos que eran duros críticos sobre las costumbres y personajes del país. Las revistas literarias en este caso, impulsadas por sus editores como Cumplido, García Torres y Lara, eran de hecho los mejores voceros de ese nacionalismo a ultranza que se fomentaba en el país.

Conocer todos los aspectos de una país que estaba en formación animaba el espíritu de estas revistas, buscando en la arqueología, el paisaje, los tipos, la flora y fauna los elementos de identidad y de orgullo como mexicanos. Paralelo a ello surgió un fuerte deseo por estar al tanto de la opinión escrita de los viajeros, se dio el caso, por ejemplo, de que un libro tan importante ahora como La Vida en México de Madame Calderón de la Barca, empezara a traducirse y publicarse por entregas en el periódico El Siglo Diez y Nueve entre enero y febrero de 1844. De esta publicación se dijo inicialmente que era “una obra que ha llamado tanto la atención de los mexicanos, y que se ha hablado con tanto variedad, han llegado algunos ejemplares en inglés, idioma en la que escribió la autora... consta de dos tomos hermosamente encuadernado en lienzo realzado y se expende al equitativo precio de seis pesos y cuatro reales”⁵⁶. Sin embargo, la obra

⁵⁶ El Siglo Diez y Nueve, jueves 25 de enero de 1844 p. 4.

sorpresivamente dejó de publicarse a finales de febrero, sin llegar siquiera a la carta número diez que es cuando se empieza a hablar realmente de México.

En recientes investigaciones se ha demostrado que el libro suscitó una encendida polémica por el enojo de aquellos que se sintieron injuriados por la autora⁵⁷. A pesar de que en las primeras ediciones en inglés se suprimieron opiniones muy virulentas sobre el país y los mexicanos, sólo hasta recientes ediciones dadas a conocer⁵⁸, aún así las agudas críticas de la señora Calderón de la Barca levantaron una ola de indignación. Periódicos como el Diario del Gobierno no dudaron de tachar a la autora de traicionar la hospitalidad mexicana, de ser trivial, coqueta, petulante y vanidosa. El editorial culpaba incluso a don Ángel Calderón de la Barca de abusar de su *estatus* de diplomático para insultar a los mexicanos; ello le otorgaba al embajador español la misma oprobiosa reputación de que gozaba el barón Deffaudis en la memoria de México. Curiosamente a diferencia del libro de la escocesa, La conquista de México del estadounidense William H. Prescott fue recibida muy bien cuando se conoció en México a mediados de 1844. En lo que podría parecer una extraña paradoja, Prescott recibió elogios interminables al considerársele un prodigio de historiador y un narrador tan sobresaliente como Washington Irving. Los críticos sólo encontraron en el trabajo de Prescott, errores menores y enmendables⁵⁹. Y, como hemos visto en anteriores capítulos los dos editores más importantes del momento, Ignacio Cumplido y Vicente García Torres, deciden traducirlo y sacar cada uno su edición ilustrada y anotada por prestigiosos historiadores mexicanos. Desde luego que todo ello cambia en 1846, cuando los signos de la guerra con los Estados Unidos, impide leer a cualquier escritor de ese país, por un renovado sentimiento patriótico. Lo importante es que se repetía lo mismo que había sucedido con los artistas viajeros, pero ahora en el ámbito literario. Lo sorprendente, en este caso, es que el rechazo se haya manifestado hacia una obra como La Vida en México, en la actualidad con tanta aceptación.

Fue en esta polémica hacia la obra extranjera, cuando la litografía salió fortalecida, pues en la siguiente década poco se recurre a la producción de los viajeros,

⁵⁷ María Soledad Arbeláez "La vida en México. Una breve Historia" en la Revista Historias. Número 34, México, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril-septiembre de 1995. Páginas 71-87

⁵⁸ Para una edición más completa y sobre todo que no suprime pasajes muy críticos hacia la sociedad mexicana véase la edición Life in México. The letters of Fanny Calderón de la Barca with new material from author's private journals, edited and annotated by Howard T. Fisher and Marian Hall Fisher, New York, Anchor Books, 1970.

siendo los mexicanos los que crean sus propios dibujos originales en géneros como el costumbrismo, los tipos y el paisaje, demostrado en las obras Los mexicanos pintados por sí mismos la novela Antonino y Anita o los Nuevos Misterios de México y el trabajo cumbre de la litografía mexicana: México y sus alrededores. Quedaba no obstante, pospuesto el tema arqueológico que al parecer fue el más difícil de rescatar en imágenes. Hubiese sido interesante conocer la visión de los propios mexicanos sobre sus ruinas prehispánicas en un álbum litográfico, no alcanzado, principalmente, por falta de deseos sino por la dificultades que ello implicaba, pues como dijimos el respaldo para realizar tal empresa sólo era posible que partiera de una institución fuerte o de un gobierno estable, ninguno posible en ese entonces. No obstante, creemos que de alguna manera la obra de los extranjeros fue el acicate para esta evolución.

⁵⁹ María Soledad Arbeláez op. cit. pág. 84

CAPITULO VII.- LA GUERRA CON LOS ESTADOS UNIDOS: 1846- 1848 Y LAS
"LITOGRAFIA DE REPORTAJE" EN MEXICO.

Sin duda, un acontecimiento que marcó un hito para la historia de la litografía mexicana fue la guerra con los Estados Unidos. Debido a los trastornos que se generaron por las hostilidades con el enemigo, los talleres litográficos dejaron de producir obra durante varios meses, en especial durante la toma y ocupación de la ciudad de México, además de que el público no estaba en condiciones de fomentar la compra de litografías por las mismas carencias y problemas que atravesaba. Pero la orientación de los temas cambió en estos años pues fue cuando surgieron abundantes litografías que tenían como tema la guerra y sus batallas, fomentando un género poco estudiado hasta ahora: el del reportaje gráfico en litografía. Considerado así por que en este género se narraban acontecimientos de actualidad para la sociedad que los produce, especialmente aquellos que causan gran impacto como las guerras. La litografía de esta forma empezó a expandir su campo de acción, convirtiéndose en un importante vehículo en la difusión de imágenes con interés de noticia y de carácter de inmediato. Por tanto podemos decir que si en estos años se da un enorme retroceso en el aspecto de la producción, se avanza en la incursión de nuevos géneros, motivando así una evolución en los temas que manejaran los litógrafos. Por ello con este capítulo queremos cerrar todo un periodo de la litografía mexicana, que se reactivará hasta 1848 o 1849

Los primeros signos ominosos de la guerra con los Estados Unidos empezaron a sentirse desde 1846. Fue el 13 de mayo de ese año, cuando el Congreso de Washington declaró el estado de guerra entre los dos países, aunque de hecho las escaramuzas militares habían empezado antes. Por eso no resulta extraño que la Revista Científica y Literaria... desde su primer tomo salido a la luz en 1845, publicó varios artículos o imágenes en relación con la guerra o con los estados del norte del país tema que se convirtió de gran interés para los mexicanos. En dicho tomo encontramos varios artículos sobre Texas escritos por Manuel Payno en donde además de resaltar la situación de abandono en que se encontraba dicha región, se describían las características de sus habitantes, destacando la belleza de sus mujeres, de manera idealista y romántica¹.

¹ Revista Científica y Literaria de México publicada por los antiguos redactores del Museo Mexicano. México, s.e., 1845-1846, volumen I, págs. 169-174

El artículo se acompañó de dos litografías que representaban vistas de algunas ciudades en ese estado. No sabemos aún si eran copias u originales mandadas por algún corresponsal que se encontraba en esa zona, lo cierto es que sin duda representaron un enorme esfuerzo por dar a conocer el aspecto de estos lugares al público mexicano.

Asimismo los indios apaches resultaban también otro tema de actualidad debido a que, además de los constantes ataques que infligían a las poblaciones, se encontraban justamente en los estados del norte. Es por eso que Manuel Payno en su artículo "Vida y costumbres de los salvajes"² hace referencia a ellos quizás en un intento desesperado por conocer a los mexicanos de esa región en momentos en que la patria se veía amenazada por los invasores. Hecho que también quedó de manifiesto en la litografía que representa una "Doncella Salvaje", donde notamos ciertas características en la composición y el traje de la aborigen, que nos hacen pensar que fue tomada de alguna publicación del extranjero, quizá de los mismos Estados Unidos. La imagen representa a una mujer ataviada como las tribus indias del país vecino y en una pose completamente romántica a la orilla de un río.

Pero indudablemente en el año de 1846, el tema de la guerra será insoslayable. El periódico El Republicano incluye, el 3 de agosto de 1846, dos croquis, hechos en litografía, sobre la batalla de Palo Alto el 8 de mayo de 1846, y otra del campamento de las tropas mexicanas en la Resaca de Guerrero del 9 de mayo de 1846³, ambas tienen la firma de la litografía de Cumplido, entonces a cargo de Decaen y son más que nada mapas de las posiciones de los ejércitos. A su vez en el tomo dos de la Revista Científica y Literaria, siempre pendiente de la situación, aparece una vista del campamento del ejército yanqui en la ciudad de Corpus Christi, con ella se ilustra el artículo que habla sobre dicha población y con sentido premonitorio comenta:

La lámina que acompañamos a este cuaderno representa el campamento de las tropas americanas en el punto de Corpus Christi que será de interés para nuestros suscriptores. No debiendo nuestro periódico, puramente pintoresco, mezclarse en ningún asunto político, nos reduciremos a consignar los hechos...⁴ (y prosigue) ... los americanos fluyen a nuestras fronteras como manadas de lobos hambrientos, y no sabemos cuál será la suerte de nuestro infortunado país. Hasta ahora la

² Ibidem págs. 55-57

³ El Republicano 3 de agosto de 1846. pág. 4

⁴ Revista Científica y Literaria op. cit. tomo II. pág. 108.

desgracia nos ha agobiado, y cuando se publique este artículo en la capital acaso habrán acontecido otros sucesos más adversos⁵.

En ese mismo número se encuentran una vista de Monterrey y otra de Tampico, que dan cuenta de la invasión de los norteamericanos en suelo mexicano.

El fenómeno de registrar los acontecimientos en imágenes litográficas, sin ser del todo novedoso refleja el gran avance de la técnica en México, pues nos volvemos a preguntar los medios que utilizaron los editores para conseguir las imágenes, que en algunos casos como el campamento en Corpus Christi, evidencian que fueron tomados directamente en el lugar de los hechos, o con un buen conocimiento del aspecto de las tropas invasoras, aunque siempre existe la posibilidad de que fuera copiada de una revista extranjera. No obstante, durante poco tiempo se pudo narrar con la litografía la evolución de la guerra pues se asesta un duro golpe a las publicaciones ilustradas a fines de 1846, con el bloqueo que impone el ejército invasor a las costas de Veracruz. La misma Revista Científica y Literaria... da cuenta de ello en los siguientes términos:

...a consecuencia del bloqueo comenzamos a resentir la falta de papel, principalmente el de litografía, para la revista; pues interrumpidas nuestras relaciones en el exterior, no nos será fácil proveernos (de papel) como habíamos convenido. La guerra civil con el norte, por otra parte ha venido a embarazarnos completamente, así porque en la parte del territorio invadido por el enemigo no puede llegar la revista lo que nos ocasiona positivas pérdidas, como porque, y es lo principal, al estado a que desgraciadamente ha llegado esta guerra, no permite nos ocupemos de materias que tengan objeto más noble. Todos los mexicanos deben pues, dedicarse exclusivamente a desarrollar el más puro y ardiente patriotismo y a fomentarlo de cuantas maneras le sea posible... Por eso nos vemos obligados a suspender nuestros trabajos en el número 16, con que concluye este tomo, entre tanto que la nación recobrando su dignidad y su gloria, vuelve a la senda de paz y progreso a que la providencia debe encaminarla...⁶

De esta manera iniciaba el desastroso año del 47, momento en el cual por las razones que anunciaba La Revista Científica y Literaria..., no se editó, hasta lo que sabemos, ninguna publicación ilustrada, ni revista, novela, álbum u otro ejemplo. Los periódicos, decididamente son los primeros que sufren los efectos del conflicto que alcanza a los litógrafos, los cuales seguramente se quedan sin trabajos de gran aliento. Es probable que

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem, pág. 380

con el escaso papel que pudieran conseguir, mantuvieron publicando obras menores y de esta manera sobrevivieron a la aguda crisis que se generó en estos años.

Mal era el panorama para los mexicanos en ese año y como un signo más del desastre, los dos principales editores de la capital ven suspendidas, por distintas causas, sus actividades. Ignacio Cumplido, por ejemplo, desde el 11 de enero de 1847 da un poder general a su gran amigo y protector D. Juan Rodríguez Puebla para administrar sus negocios durante su ausencia por un viaje que realiza a Europa⁷. Su viaje tiene por objeto principal adquirir nuevas máquinas y conocimientos para su taller de imprenta, y a la vez visitar a su hijo Epigmenio Cumplido, entonces de 17 años, que se educa en Francia y llevar a su otra hija, Guadalupe de 14 años, a Inglaterra con el mismo fin de internarla en un colegio de prestigio⁸. No sabemos hasta ahora cuándo salió exactamente del país, quizá entre febrero y abril de 1847, pero su periódico El Siglo Diez y Nueve dejó de publicarse desde diciembre de 1845, por problemas con el gobierno de Mariano Paredes y Arrillaga, sustituyéndose con la publicación de El Republicano, el 2 marzo de 1846, mismo que también se suspende, ya sin la presencia de su editor, el 11 de julio de 1847. Para entonces, Ignacio Cumplido se encontraba ya en Europa, ocupado en la capital británica en la búsqueda de un impresor experimentado en el ramo que se hiciera cargo de la parte tipográfica de su establecimiento y de la formación de El Siglo Diez y Nueve que pensaba reestablecer a su regreso⁹. Es hasta junio de 1848, cuando se reinicia la publicación del El Siglo Diez y Nueve, poco después de que se habían firmado los tratados de paz con el país vecino. Por lo tanto durante más de un año Ignacio Cumplido no estuvo en el país y no pudo fomentar, al menos directamente, la labor editorial, que de hecho era imposible, primero por la lucha en la capital y luego por la ocupación del ejército invasor.

A su vez Vicente García Torres, como ya hemos visto en otro capítulo, fue encarcelado y exiliado por el gobierno en abril de 1846, regresando hasta el 29 de agosto de ese año. A partir de entonces sus preocupaciones se volcaron, como la de la mayoría de los mexicanos, en las revoluciones internas del país, como la revuelta conocida de los Polkos y luego la defensa de la patria ante los invasores

⁷ Poder general de Ignacio Cumplido a Juan Rodríguez Puebla, 11 de enero de 1847, notario Francisco de Madariaga, número de notaría 426, volumen 2870. (A.G. Not.)

⁸ Ibidem.

norteamericanos. Guillermo Prieto señala la participación del editor en este último conflicto:

García Torres se había provisto de un magnífico caballo frisón, ataviándose de rico dormán (sic), banda encarnada y calzonera con botonadura de plata. Y don Vicente no se contentaba con dar de lleno a su deber como segundo jefe del batallón Independencia, sino que servía donde había peligro, se arriesgaba a lo más peligroso, abría su bolsa a los necesitados, ayudaba a cargar a los heridos y se batía como un diablo cuando se ofrecía¹⁰.

Por lo tanto al igual que Cumplido, los intereses editoriales los había dejado en un segundo plano.

Los estadounidenses empiezan a entrar al país por Veracruz, desde marzo de 1847, sucediéndose vertiginosamente las batallas de Cerro Gordo en abril, la toma de Puebla en mayo y para junio de ese año están a las puertas de la capital. Las batallas que se dieron en las cercanías de la ciudad como las de Padierna, Churubusco, la defensa del Castillo de Chapultepec, Molino del Rey etc. y que culminan con la toma de la ciudad en septiembre de 1847, son de sobra conocidas. Lo importante es destacar que del lado estadounidense dicha guerra, desde las primeras escaramuzas en el norte en abril de 1846, fue ampliamente reseñada por reporteros estadounidenses que acompañaban a las tropas a lo largo de toda la invasión a territorio mexicano.

Recientes estudios han destacado el trascendente papel que tuvo la guerra entre México y los Estados Unidos en la historia de los efectos en la comunicación visual de masas, entre ellos hay que destacar el libro: Eyewitness to War, Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846- 1848¹¹. que analiza el fenómeno, de como ningún otro acontecimiento en la nación norteamericana hasta entonces, la guerra con México creó un verdadero alud de imágenes que tenían como propósito fundamental tener amplia y detalladamente informado al público estadounidense, no sólo de manera escrita sino también visual. Según algunos investigadores como Rick Stewart, este fenómeno visual se debió básicamente a dos eventos que coinciden con los hechos

⁹ La noticia de este hecho la asienta el mismo Cumplido en El Siglo Diez y Nueve, suplemento al número 584 del tomo IV, miércoles 7 de agosto de 1850. En este número señala que solicitó un impresor en la sección de anuncios del Times de Londres en julio de 1847.

¹⁰ Guillermo Prieto Memorias de mis tiempos, México, Editorial Porrúa, 1985 (Colección Sepán Cuantos... núm. 481) pág. 258

revisados en México: el ascenso de la litografía, que desplaza los viejos métodos de ilustración como los grabados, los cuales eran más caros y en menor tiraje y lo que se conoce como el advenimiento del periodismo popular en los Estados Unidos, entendiendo por periodismo popular, el de una circulación masiva de los periódicos en la nación vecina¹².

Este último factor es, a mi juicio, el más importante, ya que las enormes posibilidades que tenían los periódicos en los Estados Unidos de llegar a amplios grupos de la sociedad se debía, en gran medida, a la tradición protestante que obligaba a todos los sectores sociales, incluso a los más marginales, a la lectura de la Biblia y con ello se había abatido los niveles de analfabetismo en estos países. A partir de éste, aparentemente, simple detalle podemos comprender porqué los periódicos norteamericanos consiguieron tirajes editoriales enormemente amplios, en comparación con los países latinoamericanos como México, en que la mayoría de la población era analfabeta. De esta manera se podían costear corresponsales de guerra, gracias a las amplias ventas que se tenían. En cambio los editores en nuestro país se quejaban que el analfabetismo les impedía crecer al mismo ritmo que sus colegas americanos, aún extendiendo su mercado al interior de la república. Véase si no las opiniones de Cumplido expuestas en el capítulo II de esta tesis.

Gracias a la expansión espectacular de la industria periodística y la concomitante multiplicación de las ilustraciones gráficas, apareció lo que algunos investigadores han acuñado como la era de la “explosión de imágenes”, que para el caso inglés ha estudiado Patricia Anderson en su libro: The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860¹³. En él se resalta el importante papel que jugó la imagen impresa en los cambios de la cultura popular en Inglaterra. Por tanto era lógico que en un país como los Estados Unidos, el público exigiera los más nimios detalles sobre la Guerra, creando incluso un ambiente de fuerte competencia entre los reporteros gráficos de periódicos como el Picayune, de New Orleans y el Delta o el Herald de Nueva York. Los avances tecnológicos, como el reciente descubrimiento de la cromolitografía, sólo vinieron a coadyuvar a la aparición de este fenómeno de explosión de las imágenes, que se venía

¹¹ Martha A. Sandweiss, Rick Stewart and Ben W. Huseman Eyewitness to War, Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846- 1848. Hong Kong, China/ Amon Carter Museum/Smithsonian Institution Press, 1989.

¹² Ibidem, pág. 5

gestando en los países protestantes desde hacía mucho tiempo. Y efectivamente el número de imágenes sobre el conflicto es verdaderamente sorprendente. En el afán por tener cualquier descripción gráfica que diera cuenta de los hechos, y ante la rapidez por hacer llegarla a su destinatario, los reporteros se valieron de producciones mexicanas o hechas en nuestro país, como las litografías de Gualdi, que sirvieron para elaborar vistas como las de la "Alameda de México", en donde el artista norteamericano, sólo cambió a los personajes de la escena. Algo parecido se hizo con los álbumes de Phillips y de Nebel para ambientar el escenario mexicano. Se llegó incluso a tomar daguerrotipos de los generales americanos o de las ciudades mexicanas tomadas al paso de la irrupción del ejército yanqui, aunque con este método no se podían hacer reproducciones a gran escala, como sucedía con las litografías¹⁴. El mismo artista alemán Carlos Nebel, que para entonces ya había salido de nuestro país, sucumbió al deseo de producir un álbum sobre la guerra que publica en París en 1850, sin haber estado en todos los escenarios de las batallas que ilustra¹⁵. Todo esto, como ya hemos dicho ha sido ampliamente estudiado por investigadores extranjeros e incluso mexicanos como Olivier Debrouse y Rosa Casanova¹⁶, pero para el tema que nos interesa debemos preguntarnos ¿Qué pasó con la producción mexicana sobre la guerra?

Definitivamente, es un hecho que la producción de imágenes mexicanas no puede compararse con la estadounidense, especialmente en la cantidad. Me parece extraño que algunos editores modernos, al tratar de ilustrar libros actuales sobre la guerra del 47, se sorprendan de encontrar muy poca producción sobre el asunto hecha en el lado mexicano. Bastaría que analizaran un poco la situación de los litógrafos y en general de la litografía mexicana, para comprender que tenían todos los factores en su contra. En primer lugar la litografía nacional, a diferencia de la estadounidense se había formada a contracorriente, luchando siempre por expandir su mercado en un país en la que la mayoría de la población era analfabeta, como ya hemos señalado, por lo tanto los tirajes eran muy reducidos. En un artículo sobre "La Influencia de los periódicos en México" aparecido en La Ilustración en 1852, el autor Manuel Orozco y Berra se

¹³ Patricia Anderson The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860. Oxford, Clarendon Press, 1994

¹⁴ Ver Martha A. Sandweiss, et. al. op. cit. y Rosa Casanova y Olivier Debrouse Sobre la superficie bruñida de un Espejo, México, F.C.E., 1989.

¹⁵ Véase la tesis de José Luis Juárez López La litografía de Carl Nebel, versión estética de la invasión norteamericana 1846-1848, México, tesis para optar el grado de Maestro en Historia del Arte, por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.

lamentaba que de los ocho millones de habitantes que existían en México, pocos muy pocos, eran los que leían, señalando que:

...los 4 millones de indígenas miserables ni siquiera saben leer, para poderse informar de la crónica política de un periódico: otros 3 millones están compuestos de gente rutinaria, sin recuerdos ni ambición, que se contentan con vegetar y morir ejerciendo un oficio o una profesión oscura, que les producirá las mismas privaciones en todos los tiempos; y el último millón de habitantes, se compone de militares, empleados, comerciantes, propietarios eventualistas (sic), únicos que buscan o tienen un interés en las noticias, pero que, solo de ellos, muy pocos toman parte en la lectura de los periódicos ya que no va en ella identificación de sus intereses¹⁷.

Además los editores tenían que enfrentarse a una política proteccionista que durante mucho tiempo había limitado el comercio de papel para litografía; apenas en 1845 se había dado resolución a la crisis del papel y aún así publicaciones como la Revista Científica y Literaria tenían que importar del extranjero esta materia prima. Por otro lado los trastornos inician con el bloqueo a los puertos, que da un duro golpe a la importación de papel, después continúan con las batallas y la ocupación de la capital, que no propiciaban un clima ideal para crear un mercado de imágenes litográficas.

De hecho muchas de las litografías mexicanas hechas durante estos años fueron, como adelante veremos, para consumo de los invasores o el público estadounidense, seguramente arrastrados por esa demanda de noticias gráficas que todos querían retratar. Recordemos especialmente la serie "Recuerdos de México", preparada por Pedro Gualdi en 1847 e incluso su óleo de la Plaza Mayor con la vista de la Catedral y el Palacio Nacional con la bandera de las barras y las estrellas. No obstante, hubo algunas imágenes hechas por litógrafos mexicanos para un público nacional, al menos en un principio.

VI.1. Antecedentes.

Como ya hemos dicho, la tradición de tocar asuntos de actualidad o de noticias bélicas con la litografía no era algo novedoso en nuestro país. Los antecedentes nos remiten a un número sorprendente de imágenes hechas desde la década del 40. Existen por ejemplo dos litografías editadas por C. Aiyon que tratan sobre conflictos militares: la primera

¹⁶ Rosa Casanova y Olivier Debrouse *op. cit.*

¹⁷ La Ilustración Mexicana, México, Imprenta de Ignacio Compañero, 1892, tomo III, p. 59.

sobre “La batalla de Tampico, dada a los Españoles por el General Santa Anna, el día 10 de septiembre de 1829” y luego, la segunda sobre “La defensa de la plaza de Veracruz por el General Santa Anna contra los franceses, donde salió herido el día 5 de diciembre de 1838” (Figura 68). Ambas se vendían, según reza en la imagen, en la calle del Relox número 2, no tienen firma del dibujante y las ubicamos en cerca de 1842, cuando el general Santa Anna intenta recuperar popularidad. Describen dos momentos claves en la trayectoria militar del famoso caudillo veracruzano, la primera en contra de la reconquista española y la segunda de la llamada “Guerra de los Pasteles”, donde pierde una pierna, quizá las dos únicas batallas en la que queda como un verdadero héroe nacional al salir airoso de la situación, sobre todo en el primer caso. Sin embargo, es evidente que las litografías se hicieron con fines propagandísticos y de exaltación hacia el caudillo, seguramente por algún allegado muy cercano al personaje o por el mismo Santa Anna, en un intento de que no se perdiera en la memoria del pueblo mexicano sus éxitos gloriosos tratando con ello de recobrar su gastada popularidad. Es por eso que pensamos la obra se hizo en la década de los 40, o incluso mucho después, por un artista europeo, que la comercializa en nuestro país, donde únicamente serviría a estos fines mezquinos.

Luego, como hemos visto en el capítulo de Gualdi, tenemos otras imágenes con un mayor carácter de reportaje hechas por el artista italiano, algunas firmadas y otras atribuidas. La primera es una “Vista del Palacio Nacional de México, después de la lamentable jornada del 15 al 27 de julio de 1840” aparecida en el folleto de José María Gutiérrez Estrada, sobre la cuestión monárquica y que lleva por título Carta dirigida al escmo. Sr. Presidente de la República, sobre la necesidad de buscar una convención al posible remedio de los males que aquejan a la República... En esta imagen se ven los estragos que causaron los bombardeos de los rebeldes a uno de los costados del Palacio Nacional dejando parte de una torre destruida junto con los balcones y las ventanas. De esta misma vista se hizo una copia en hoja suelta y en gran tamaño, que aunque no esta firmada la creemos es de Pedro Gualdi, pues una noticia del periódico así lo señala¹⁸. La primera tiene la firma y el lugar de impresión en la calle de Betlemitas número 11, la segunda al parecer salió de la imprenta litográfica de Massé y Decaen en el callejón de Santa Clara número 8.

¹⁸ Diario del Gobierno, 21 de octubre de 1840, pág. 280.

Roberto L. Mayer considera de Gualdi la vista titulada “Convento de San Agustín en la memorable jornada del 15 al 27 de julio de 1840”, aunque esta vez editada por Julio Michaud, que dejó el sello del lugar en que se imprimió “El almacén de estampas junto al Correo”. En la imagen es notoria la buena calidad del dibujo arquitectónico, el cual destaca la iglesia de San Agustín con su imponente torre y las barricadas que se colocaron en las calles adyacentes, por eso resulta lógico atribuirla al pintor italiano. De la misma serie y edición suponemos son las vistas: “Encuentro en la Garita de San Lázaro. El día 20 de julio de 1840”, “Esquina de los Portales y Diputación después de las jornadas del 15 al 27 de julio de 1840” y “Combate en la calle del Refugio”, estas dos últimas sólo conocidas por la obra de Antonio García Cubas El Libro de mis Recuerdos,¹⁹ ya que no la tienen ni la colección de Ricardo Pérez Escamilla ni la de Roberto L. Mayer, lo que nos dificulta la atribución del taller y el autor. Lo cierto es que al parecer el levantamiento promovido por los generales federalistas Urrea y Gómez Fariás, en julio de 1840 contra el presidente Anastacio Bustamante, fue uno de los primeros acontecimientos dibujados y litografiados en nuestro país como ningún otro. Esto puede explicarse a que quizás la asonada militar, a diferencia de otras revoluciones, se escenificó en la misma capital y se hizo notable por los estragos causados a varios edificios, entre ellos el Palacio Nacional. Las litografías destacan los efectos de la destrucción después de las batallas y es raro que no se anuncie la venta de estas imágenes en los periódicos.

Otra imagen que narra un suceso de actualidad es la “Vista de la luneta principal de la Alameda de México el día 16 de septiembre de 1841”, la cual acompaña un artículo sobre este parque en el Semanario de las Señoritas. Se trata de una composición apaisada en la que en el centro aparece una fuente y en la parte posterior un kiosco, seguramente improvisado, rodeado de un gran número de personas que asistieron a la festividad del 16 de septiembre en donde se escuchaban discursos y arengas políticas (Figura 82).

Sin embargo, los temas cotidianos o conmemorativos poco atraían y se preferían los dibujos que narraban acontecimientos sangrientos o que conmocionaban a la opinión pública. En 1845, tenemos otras imágenes de reportaje como: “Vista interior del Palacio Nacional de Méjico ocupado por los federalistas” sin autor, y sólo con el sello de la calle del Relox número 2. Ese mismo año Pedro Gualdi saca una vista del interior del templo

¹⁹ Antonio García Cubas El Libro de mis recuerdos. México, Editorial Porrúa, 1986, (Colección Biblioteca Porrúa... número 86) págs. 469-470

de Santa Teresa después del terremoto del 8 de abril, donde se aprecian los estragos de la destrucción que derribó la cúpula. La minuciosidad en el detalle arquitectónico dan cuenta de la enorme capacidad del pintor italiano para el dibujo de edificios, la vista está firmada y fechada en la piedra.

Y en febrero de 1847, ya en vísperas de que el ejército norteamericano tomara el puerto de Veracruz, tiene lugar el pronunciamiento conocido con el nombre de los *Polkos*, que tal era el nombre dado a los Guardias Nacionales, formado por los jóvenes de las “mejores familias” de la capital, afectos a bailar la polka. El grupo se sublevó a causa de la “Ley de Manos Muertas” en contra de las propiedades de la Iglesia expedida por el vicepresidente Valentín Gómez Farías, en un intento desesperado por allegarse recursos para la guerra y por rehusarse a la disposición para que el Batallón Independencia saliese a Veracruz a defender la plaza. Al igual que el levantamiento de julio de 1840, esta revuelta fue motivo también para que se litografiaran varias de las escaramuzas. Un artista, hasta ahora poco conocido, que firmaba como A. López, al parecer hizo una serie litográfica sobre dicha revuelta. Tenemos firmada la número uno, que lleva por título “La Profesa No 1” y con el agregado de “Colección de vistas tomadas en la revolución llamada de los Polkos, en México el año de 1847”. La imagen representa la calle de Plateros, en donde destaca la iglesia de la Profesa, en el momento que unos soldados parapetados atrás de una barricada se defienden a tiro de fusil de un ataque enemigo (Figura 133). La imagen acuarelada lleva el sello de Litografía de A. (Abraham) López, del que hablaremos más adelante, situada en la calle de Donceles junto al número 18. El dibujo sin ser perfecto, demuestra las enormes capacidades del artista por captar fielmente la arquitectura, la perspectiva y sobre todo el narrar un acontecimiento de actualidad.

Desgraciadamente la serie que podríamos llamar de la “Revolución de los polkos” no nos ha llegado completa, ni encontramos anuncio de su venta en los periódicos, por lo mismo no sabemos de cuántas imágenes constaba ni a qué precio se vendía. García Cubas reproduce en su libro ya citado una “Vista de la calle del Refugio”, con el enfrentamiento de los grupos militares uno de los cuales arrastra un cañón²⁰, y que también, según el subtítulo, se refiere a este pronunciamiento. Es posible que esta imagen formara parte de la serie, al igual que muchas litografías que no tienen firma, como una “Vista del Palacio Nacional” desde la calle del Seminario, en donde también aparecen

varios soldados luchando con cañones y fusiles, tanto en las azoteas como en las puertas de dicho recinto²¹. Quizá la difusión de estas imágenes, no alcanzó niveles muy amplios por los graves acontecimientos que le sucedieron inmediatamente, pero de alguna manera prepararon a los litógrafos, como a este desconocido Abraham López, en las vistas de reportaje siguientes, sobre la invasión yanqui. En ellas es notoria al menos el buen dibujo de la perspectiva, de los detalles arquitectónicos y de la anatomía humana, aprendidos durante los años de implantación de la litografía.

Seguramente los litógrafos suspendieron totalmente sus trabajos desde agosto de 1847, cuando el ejército invasor inicia las batallas de Padierna, Contreras, Churubusco y Chapultepec, como preámbulo de la toma y entrada a la ciudad de México en septiembre de 1847, después de enfrentarse los estadounidenses, hay que mencionarlo, a la aguerrida defensa del pueblo mexicano. Para el 14 de septiembre el General Scott iza la bandera norteamericana en el Palacio Nacional. Curiosamente no han pasado dos meses, cuando varios editores y litógrafos percibiendo el fuerte deseo de los soldados y corresponsales por tener una información visual sobre la guerra, deciden elaborar sus vistas de tan lamentables acontecimientos que hemos dividido en varios grupos, dependiendo de su procedencia, ya sea que lleven la firma de los dibujantes o el sello de la casa de los editores. En este sentido tenemos los siguientes grupos:

VI.2. Litografías de Guerra.

a).- Serie de "Vistas Rocha". -Al parecer una de los primeros en lanzarse en esta lucha de imágenes es el litógrafo José Severo Rocha que, para 1847, había disminuido su producción especialmente de composiciones originales. Por los datos que nos han llegado, suponemos que este litógrafo se asoció con varios editores y dibujantes para publicar diferentes vistas de la guerra, quedándonos la duda ¿de quién partió la idea de esta serie, ya sea de Rocha mismo o de los editores que buscaban comercializar imágenes de actualidad? El hecho es que a fines de 1847 empezaron a circular en edición bilingüe varias de las imágenes salidas del taller de Litografía ubicado en la calle de Tacuba número 14, propiedad de Severo Rocha. Una de las primeras lleva el título de

²¹ Ibidem, pág. 472

“Churubusco” y fue ejecutada por el artista Reinaldo, quien firmó en la piedra y representó la Vista del convento de Churubusco al momento de ser atacado por las fuerzas norteamericana al mando del General Twiggs. El dibujo arquitectónico y de la anatomía de bestias y soldados no es perfecta, pero ilustra uno de los pasajes más interesantes y dolorosos de tan cruenta lucha. Ben W. Husseman, considera que es esta vista mencionada en el periódico North American, el 16 de noviembre de 1847 publicado en México durante la ocupación, de la cual se dice lo siguiente: “we notice a print in the shops of calle Francisco (sic) purportin to be designs of battle of Churubusco. The plate may look like some part of the place we have not seen -certainly not like any portion of it we have seen²²”.

La vista lleva como sello la litografía de R. (Rocha) C. (Calle) de Tacuba número 14 y no aparece ningún nombre de editor. En cambio en la segunda vista que lleva el título de “Batalla de Buena Vista” en español y “Battle of Buena Vista” en inglés, además de los datos ya mencionados se agrega en el lado inferior derecho: Luis Meunier Almacén de la Profesa 3ª calle de S. Francisco No. 5. Lo que nos hace pensar que este era el lugar en donde se vendía la imagen, quizá el mismo sitio en donde fue comprada la anterior de “Churubusco” por los soldados americanos. En el caso de la imagen de la Batalla de Buenavista el artista anónimo la copió de un dibujo hecho por Joseph H. Eaton, quien, como ayudante del general Zacarías Taylor, fue testigo presencial de los hechos y por ello fiel a la topografía del lugar donde se escenificó la batalla el 23 de febrero de 1847. Eaton mandó este dibujo a un periódico norteamericano donde lo copia la artista inglesa Fanny Palmer y seguramente a fines de octubre del mismo año del 47 ya se conocía en la ciudad de México, lo que permitió ser copiado²³. La vista destaca el movimiento de las huestes estadounidenses en el camino de Saltillo a San Luis Potosí, resaltando la grandiosidad de las montañas que dejan empequeñecidos a los soldados en el árido paisaje. Como todas las vistas de esta serie, se resalta este aspecto de grandiosidad de la naturaleza al enfatizar el ángulo donde se toma desde un lugar elevado.

²¹ La imagen aparece reproducida en el artículo de Esther Acevedo “Introducción al periodo, 1821-1857: Una Sociedad en busca de definición cultural” en Historia del Arte Mexicano, México, SEP/INBA/SALVAT, números 66 y 67 tomo 7, pág. 129.

²² citado por Ben W. Husseman en Eyewitness of war... op. cit. pág. 314

²³ Ibidem pág. 158

Del mismo Reinaldo es la tercera vista titulada "Chapultepec", una muy tosca imagen que representa el Castillo ante los ataques del ejército invasor, destacando la altura del cerro, pero casi sin árboles alrededor. Las proporciones que vemos de las figuras y del histórico edificio no corresponden a un buen dibujante, aunque los tonos y la calidad de la impresión son notables, no se mencionó ningún editor (Figura 99). Las restantes vistas de esta serie las realizaron Herculano Méndez y Joaquín Heredia; del primero tenemos la que lleva por título: "Views of Cerro Gordo with Gen. Twiggs' Division storming the main height 18 april 1847", la cual según el mismo Ben H. Husseman, Herculano pudo haber inventado el diseño o tal vez lo hizo a partir de algún dibujo de los artistas americanos o de descripciones de testigos que estuvieron directamente en la batalla²⁴. Me inclino a pensar que fue lo primero, es decir de su propia invención, ya que este desconocido litógrafo, como hemos visto en otro capítulo, tenía cierta pericia en el dibujo de paisaje como lo demuestra su vista del Mextitlán, además de que posteriormente destacará como dibujante de caricaturas²⁵. Sea cualquiera la fuente de Méndez, la imagen es mucho más naturalista que muchos de los grabados americanos que tratan el mismo tema, aunque la escala, distancia y perspectiva fueran dibujadas muy arbitrariamente. La vista de Cerro Gordo también se conoció en México rápidamente, como lo asienta la noticia del Daily American Star del 25 de noviembre de 1847.

Views of Cerro Gordo, with Gen. Twiggs' Division storming the main heights, 18 april.

We recived yesterday from Mr. G. G. Davis, a well executed litographic view of Cerro Gordo and also a "topographical survey of Plan del Río and Cerro Gordo" as made by capt. McClellan, U.S. Engineer -for both of which Mr. Davis will accept our thanks.²⁶

Según Husseman la inscripción que señala en la imagen a G. G. Davis, sugiere que él era el editor ("pusblisher" en el original), asociado temporalmente con Rocha, el cual tenía como empleado en su taller a Herculano Méndez²⁷. Este artista colabora en la quinta vista que lleva por títulos "Vista de Chapultepec y el Molino del Rey, tomada de la Casa Mata" en la parte central superior y abajo "View of Chapultepec and Molino del Rey

²⁴ Ibidem pág. 293

²⁵ Ver Rafael Barajas (el Fisgón) La historia de un país en caricatura. Caricatura de combate 1829-1872. México, CONACULTA, 2000.

²⁶ Husseman op.cit.

²⁷ Ibidem.

from Casa Mata". De excelente factura, en esta imagen se nota un mayor cuidado en los detalles y la composición, que destacan las enormes cualidades del paisaje mexicano con el edificio en ruinas después de los bombardeos de la llamada Casa Mata, el cerro y el Castillo de Chapultepec al fondo, razón por la que luego la copian varios corresponsales de Guerra como Nathaniel Courrier²⁸. Curiosamente esta imagen aclara ser propiedad del editor J. Rabouin que tiene como dirección "Frente a la Profesa No. 7". Seguramente fue tan popular, que la imagen se reutiliza posteriormente en El álbum pintoresco de la república mexicana, editado por Michaud.

La que nosotros hemos numerado como la sexta vista es la única de Joaquín Heredia y representa la "Batalla de Contreras el 19 y 20 de agosto de 1847", lleva también el sello de la casa litográfica de Rocha calle de Tacuba número 14, y al igual que la Batalla de Buenavistas se anotó como vendedor y editor a Luis Meunier, con domicilio en el Almacén de la Profesa 3ª. Calle de San Francisco no. 5. Es una de las mejores de la serie, pues de nueva cuenta desde un punto elevado se alcanza a ver al ejército yanqui al centro de un primer plano, dando la espalda al espectador y en una escarpada cuesta, mientras el amplio paisaje mexicano se abre ampliamente, el pedregal y sus montañas a la izquierda a cuyas faldas se logra ver las fuerzas del general Gabriel Valencia y a la derecha el pueblo de Padierna. Según Husseman, el artista Heredia incorporó detalles que muestran algún conocimiento de la batalla y el terreno, pero que no necesariamente indican que estuvo presente²⁹.

La "Serie Rocha" la hemos denominado así para dar unidad a este conjunto de imágenes, pues tienen precisamente como único común denominador el haber sido hechas en el taller litográfico de Severo Rocha, ubicado entonces en la calle de Tacuba número 14. En cambio, si descontamos la vista anónima, los editores fueron tres: Luis Meunier, del Almacén de la Profesa en la Calle de San Francisco No. 5; G. G. Davis sin dirección y J. Rabouin, con dirección Frente a la Profesa 7. Tenemos asimismo tres dibujantes litógrafos Reinaldo, Herculano Méndez y Joaquín Heredia. El hecho de que se tengan varios dibujantes no sorprende mucho, ya era común el que trabajaran para varias casas litográficas pero es misterioso que se tengan varios editores. Esto nos hace suponer que la propuesta para hacer las imágenes, partió de los editores extranjeros, ante la fuerte necesidad por ilustrar pasajes de la guerra, que tenían como destino final la Unión

²⁸ Ibidem pág. 321

²⁹ Ibidem, pág. 306

Americana. Quizá ante la escasez de talleres que trabajaran regularmente, recurrieron a uno ya no tan prestigiado como el de Rocha quien se valió de distintos dibujantes para realizarlas, los cuales por cierto, a excepción de Heredia no eran de los más conocidos e importantes en el medio mexicano, pues no se conoce casi nada de Reinaldo y lo mismo sucede con Herculano Méndez.

El hecho de que las imágenes lleven los títulos en inglés y en español, si no contamos las que sólo llevan el nombre del lugar como "Churubusco", cuya lectura era posible en cualquier idioma, refuerzan la idea de que el público al que especialmente estuvo dirigido era norteamericano. La fuerte necesidad que traían los corresponsales de guerra e incluso la tropa y los oficiales, por conocer y dar a conocer visualmente las escenas de las batallas más allá de nuestras fronteras, arrastró también a los litógrafos nacionales. Existe además el detalle de que casi todas estas vistas, son tomadas del lado norteamericano y en donde el enemigo a vencer son las tropas mexicanas. Esto no debe considerarse una crítica a los litógrafos, pues no sabemos bien cuáles eran los apuros económicos por los que pasaban, obligándolos a trabajar para un público extranjero. Creemos que Pedro Gualdi se vio envuelto en la misma circunstancia, al elaborar su serie "Recuerdos de México", que más que las acciones de batalla retrataban los monumentos y vistas más sobresalientes de la ciudad, por eso igualmente orientado hacia los estadounidenses. El mismo fenómeno se va a repetir en el taller de Ignacio Cumplido.

b).- Serie de "Vistas Cumplido".- No sabemos exactamente cuándo se concibió por parte del taller de Cumplido, en ese entonces a cargo de José Decaen, elaborar una serie de vistas sobre la Guerra. El hecho, sin embargo, de que las vistas lleven también títulos en inglés y en español nos hace suponer las mismas intenciones de la serie Rocha y por lo tanto hechas durante la ocupación americana en nuestro país, que como sabemos termina hasta junio de 1848. Debido a esto, Ignacio Cumplido no pudo participar, al menos directamente, en la elaboración de estas vistas, pues como recordamos se encontraba en Europa, recayendo toda responsabilidad en Decaen. La noticia de la venta de esta serie, se conoce no obstante, hasta julio de 1848, cuando vuelve a reaparecer El Siglo Diez y Nueve, cuya sección de anuncios, ofrece la venta de varias vistas, bajo el título de estampas litográficas y que fueron:

- Ataque general de Cerro Gordo por el ejército americano el 18 de abril de 1847.
- Ataque de Churubusco por varias divisiones el 20 de agosto.

- Ataque de Chapultepec por las divisiones de los generales Quitman y Shields el 13 de septiembre de 1847.
 - Ataques de la Garita de Belen de México.
 - Gran Teatro Nacional en la calle de Vergara en México.
 - Plaza de la Constitución de México.
- Además de Costumbres mexicanas.- Aguador con su mujer bebiendo pulque.- Charro.- y China³⁰.

Todas estas vistas, se aclaraba, eran “nuevas en su mayor parte y rectificadas todas sus localidades” y se vendían entre otros lugares como en la “papelería de la señora Rabouin, en la segunda calle de San Francisco y en el Almacén de Estampas de la Barata”³¹. Nos preguntamos si esta señora Rabouin y el dueño del Almacén de Estampas de la Barata, fueron los mismos que habían editado varias de las vistas litografiadas por Rocha, es posible que sí pues las direcciones coinciden. Lo cierto es que la Serie de Cumplido, también se viene a sumar a este alud de imágenes sobre la guerra, aunque de ellas sólo conocemos tres.

La primera es el “Ataque de Churubusco, por la división del general Worth” que, a diferencia de la de Reinaldo, fue tomada desde un horizonte más lejano, sin elevarse tampoco mucho sobre el paisaje. En ella se ven las tropas invasoras que se acercan al convento, teniendo a la derecha un escuadrón de dragones maniobrando el traslado de un cañón y a la izquierda una columna de infantería. Se nota que el artista recreó la vegetación con convincente exactitud, particularmente en los magueyes espinosos y la caída de un hombre a caballo, descuidando el trazo de las chozas que se ven a lo lejos. No obstante, se destaca el uso de fuertes tonos para enfatizar el primer plano del convento, mientras en la distancia los elementos secundarios se destiñen en la composición creando una notable impresión de perspectiva aérea, lo cual demuestra para algunos autores como Ben W. Haussen, que las litografías salidas del taller de Cumplido se igualaban a las mejores producidas en ese tiempo en América.³²

El mismo autor aclara, sin embargo, que se da un error en el título de la imagen, pues no fueron las tropas del general Worth las que atacaron este bastión de los mexicanos, sino las fuerzas del general Twiggs. Por eso es significativo que en el anuncio del periódico aparezca simplemente como el “Ataque de Churubusco por varias

³⁰ El Siglo Diez y Nueve, miércoles 12 de julio de 1848, pág. 4

³¹ Ibidem

divisiones”, ¿acaso a eso se referirían cuando señalaban que las nuevas vistas estaban ya rectificadas en todas sus localidades? Es posible, aunque lo importante es que con ello se prueba que las imágenes circulaban desde mucho antes de la fecha anunciada en el periódico, quizá también a fines de 1847, pues es notorio que nuevamente el dibujante se sitúe desde las filas enemigas.

Hecho que no sucede en la vista “Garita de Belén, el día 13 de septiembre de 1847”, pues en este caso los personajes de la escena se encuentran del lado mexicano. En la vista se destaca la caja de agua en donde terminaba el acueducto al suroeste de la ciudad. En primer plano a la izquierda aparecen varias mujeres y niños del pueblo, que corren despavoridos ante el inminente ataque del invasor y su pronta defensa por parte de los soldados, que se encuentran dispersos en la escena. Mientras tanto en el centro se describe la caída de una bomba que explota cerca de una carreta asustando a las mulas y tirando a sus ocupantes malheridos (Figura 106). La recreación fue tan real que fue copiada después por varios artistas americanos e incluso por Fernando Bastin, para el Album Pintoresco del que adelante se hablará o para La Ilustración Mexicana, haciéndole sólo algunos cambios como suprimir las figuras.

La vista nombrada “Plaza de la Constitución” o “Constitution’ Square”, fechada el 18 de mayo de 1848, no aporta nada importante al reportaje gráfico, pues sucede en momentos de la ocupación notándose en el grupo de carretas yanquis que cruzan la plaza y el zócalo de piedra que se había colocado con la intención de levantar un monumento, es un alarde de las buenas capacidades del artista para recrear la arquitectura del lugar y la perspectiva. Es por eso que algunos piensan que esta imagen fue hecha por Pedro Gualdi, afamado como sabemos en este tipo de obras, pero me inclino a pensar que ya entonces el taller de Cumplido, dirigido por José Decaen, contaba con dibujantes adelantados en todos los géneros, no en vano habían pasado más de diez años para aclimatar este arte. Es posible que para estas fechas empiece a trabajar, en dicho taller, el renombrado artista Casimiro Castro, que al año siguiente ya firma algunos trabajos en El Album Mexicano.

Desafortunadamente no nos ha llegado el resto de las litografías, de esta serie como el “Ataque a Cerro Gordo” y el “Ataque de Chapultepec”, posiblemente hoy perdidas, y que sería muy importante conocer por los datos que aportarían y sobre todo por la visión que se tuvo de los hechos. Tampoco conocemos las tres imágenes del

apartado conocido como “costumbres mexicanas”, en donde según el anuncio se incluían un aguador con su mujer bebiendo pulque, un charro y una china, nos preguntamos si serían originales estas versiones de tipos o copiadas de alguna anterior. En cuanto a la vista del Teatro Nacional, suponemos que tampoco nada nuevo aportaba, pues seguramente se tomó la vista de la fachada ya ampliamente tratada por otros artistas como Gualdi.

c).- Serie de “Vistas Abraham López”. El conjunto de imágenes sin duda más comprometida con la visión mexicana. Abraham López, como vimos, realizó una serie litográfica sobre la Revolución de los Polkos en 1847. Este dibujante o litógrafo, pues no sabemos exactamente el papel que tuvo, aparece repentinamente en el ámbito litográfico mexicano, sin tener mayores datos sobre él y sólo conociéndose que tenía su taller en la calle de Donceles número 18.

De Abraham López es una vista en hoja suelta que representa la “Entrada de los yanquis en Puebla”, la única que por cierto conocemos de este suceso, pues la mayoría de las imágenes se centran en los hechos bélicos sucedidos en la capital. La toma de Puebla en cambio se realizó de manera pacífica el 12 de mayo de 1847. Abraham López representó en su vista la entrada de las líneas enemigas en estricta formación, incluyendo los músicos y unos oficiales montados a caballo que atraviesan la actual calle de 5 de mayo, permitiendo de esta manera ver al fondo la Catedral y la plaza de la constitución; en el lado izquierdo y en primer plano sobresale el costado y arco de los portales en donde los/poblanos se han arremolinado para ver pasar el desfile militar. La vista se parece mucho a otra que apareció en El Calendario de las Señoritas Mejicanas para el año de 1840 y luego en El Liceo Mexicano de 1844, sobre la catedral de Puebla. En su vista López sólo le hace algunos cambios, como agrandar más el dibujo que representa los portales e incluir otros personajes, como el ejército. Sobresale en ella un buen manejo de la arquitectura y una fidelidad a los hechos históricos, la imagen no tiene fecha y sólo aparece el nombre del taller. Es posible que haya sido realizada a fines de 1847 o principios de 1848, destacándose el detalle de que, a diferencia de todas las vistas anteriormente comentadas, no tiene ningún título en inglés.

La siguiente imagen de este artista apareció en el Décimo Calendario de Abraham López para el año bisiesto de 1848, publicado por el autor en las ciudades de México y Toluca en 1847. En esta rara obra, hoy accesible sólo en colecciones particulares, apareció una pequeña imagen en litografía titulada “El pueblo apedrea los

carros”, la cual ilustra un incidente que ocurrió durante las dos semanas que duró el armisticio, después de la batalla de Churubusco en agosto de 1847. De acuerdo a este armisticio, firmado entre los generales Santa Anna y Scott, se obligó al ejército yanqui a permanecer en las afueras de la ciudad, mientras se reanudaba la lucha, sin embargo durante este estado de tregua fue permitido que algunos carros entraran a la capital para obtener provisiones. Fue entonces cuando un grupo de enfurecidos ciudadanos mexicanos decidieron atacar los carros consiguiendo matar a cuatro o cinco de sus soldados, antes que el comandante general J. J. Herrera llegara con sus tropas a calmar la situación³³.

La litografía representa ese difícil momento y se ubica en la plaza mayor, sobresaliendo uno de las cruces que rodeaban la catedral, el portal de las flores y los carros norteamericanos en rápida huida, al parecer hacia la calle de Plateros. No cabe duda que Abraham López escogió este incidente como un ejemplo del patriotismo mexicano, y que obviamente no fue registrado por los corresponsales de guerra estadounidenses. En el Daily American Star, un periódico publicado en México por soldados americanos, se anunció que habían recibido el Calendario de López el 20 de octubre de 1847³⁴. Es sorprendente que una imagen no grata a los ojos americanos apareciera todavía durante la ocupación.

Debido a esta visión valiente de los hechos, es posible que Abraham López tuviera éxito con sus imágenes entre el público mexicano, originando que en su siguiente calendario incluyera más litografías sobre el tema. En el Undécimo Calendario de Abraham López para el año de 1849, arreglado al meridiano de México y antes publicado en Toluca aparecieron tres imágenes, litografiadas en la Litografía de Murguía, Portal del Aguila de Oro número 6, estas son: “Los azotes dados por los americanos”, la cual representa el castigo público al que fueron sometidos varios mexicanos, en la plaza mayor, que aún después de la toma de la ciudad promovieron guerrillas para atacar al enemigo; luego esta “Entierro de los americanos”, que pinta la escena de una carreta que lleva a enterrar a algún soldado estadounidense durante la ocupación con todos los honores debidos; y por último la que lleva sólo por título “Enarbolan el pabellón mexicano” el cual seguramente representa el momento en que los americanos salieron de la ciudad e izaron de nueva cuenta la bandera mexicana en sustitución de la de las barras

³³ Ibidem pág. 316

³⁴ citado en Ibidem pag. 316

y las estrellas en el palacio nacional. En todas estas imágenes el dibujo es muy rudimentario y las líneas de soldados que aparecen formados en la primera y la última demuestran la poca capacidad del dibujante para representar la anatomía. Sin embargo, es un hecho que a medida que aumentaba la distancia del tiempo hacia la guerra, los mexicanos podían tener una visión mucho más patriota de ella y desde luego el interés también aumentaba.

Quizá hubo más imágenes ahora perdidas, pues es significativo que varias las conocemos gracias al libro de García Cubas o en copias hechas en el siglo pasado. Una de ellas representa la defensa popular que hizo el fraile Don Celedonio Domeco de Jarauta, comúnmente conocido como “El padre Jarauta” cuando los americanos entraron a la capital³⁵. Esta imagen representa perfectamente la plaza de la Iglesia de Santa Catarina, donde el padre formó su improvisado ejército (Ver figura 61). También tenemos en este libro una escena del baile entre yankees y “margaritas” que así llamaban a las meretrices de ínfima clase que trabaron contacto con los soldados americanos organizando ruidosas reuniones en el hotel de la Bella Unión. Es posible, no obstante, que las litografías fueran realizadas muchos años después, ya que al menos varias de las que hizo Abrahan López, como “Azotes dado por los americanos” cambia de título en El libro de mis recuerdos por “Castigo Público” y “Entierro de los americanos” por “Funeral yanquee”, donde además se nota fueron copiadas por otro artista y con ello mejoradas tanto en el aspecto técnico como en el dibujo³⁶.

De hecho el interés por la guerra no disminuyó inmediatamente. En 1849, el dibujante Plácido Blanco, ya para entonces dueño de su propio taller, ilustró la obra Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, impresa por Manuel Payno y escrita por Ramón Alcaraz con destacados retratos de varios de los participantes, tanto del lado norteamericano como de nuestro país, entre ellos los del General Mariano Arista (Figura 134), Ampudia, el presidente de los Estados Unidos James Nox-Polk y el general Zacarias Taylor (Figura 135). Es significativo que no se incluya el retrato del general Santa Anna, por su actuación tan funesta en esta guerra, por lo demás, es digno de notarse que se prefirió en este libro el retrato, género en el cual destacaba Blanco. Además el libro incluyó varios croquis de las posiciones en las

³⁵ Antonio García Cubas op. cit. pág. 436

³⁶ Ibidem págs. 440-441

principales batallas, algunos de ellos coloreados. La obra se vendió por medio de suscripciones desde octubre de 1848³⁷.

Y en esta lista de libros sobre la guerra debemos recordar a los editores Julio Michaud y Thomas, quienes editaron el ya citado libro Album Pintoresco de la República Mexicana, el cual tomó un gran número de imágenes de Nebel, Gualdi y Phillips, haciéndole algunos cambios, especialmente sobre tipos populares, pero también incluyeron varias escenas de guerra como: 1.- "Heroica defensa de Monterrey"; 2.- "Batalla de Sacramento, terrible carga de los lanceros mexicanos contra el ejército norteamericano el 28 de febrero de 1847"; 3.- "Defensa de Cerro Gordo contra el ejército americano, el 18 de abril de 1847"; 4.- "Churubusco" y 5.- "Heroica defensa de la garita de Belén el día 13 de septiembre de 1847". Todas ellas realizadas seguramente en París por artistas extranjeros como Lehnert o Bastin y que calculamos se publicó entre 1848 y 1851. Es por ello que no nos detenemos mayormente en esta obra, pues a pesar de que muchas fueron tomadas con una visión del lado mexicano, sus modelos quizá fueron europeos, el mismo Eugene Delacroix para algunos autores y en donde percibimos un cierto grado de fantasía en los trajes militares y los escenarios de fondo.

Si la guerra finalmente paralizó las actividades de los litógrafos, por otro lado, significó un gran impulso para el género del reportaje gráfico. Especialmente porque muchas de estas imágenes tuvieron una circulación inmediata, sobre acontecimientos que afectaban a toda la población. El público podía estar enterado visualmente de ciertos momentos a través de las litografías. Para la década siguiente, obras como Las glorias nacionales, que narra parte de la Guerra de Reforma tendrán una calidad muy superior a las que se hicieron sobre los sucesos del 47, evidentemente la experiencia había redundado en esta superación.

³⁷ El Universal, sábado 2 de diciembre de 1848, núm. 17

CAP. VII.- UNA REFLEXIÓN SOBRE EL DESARROLLO DE LA LITOGRAFIA MEXICANA ENTRE 1827-1847.

Un análisis riguroso de la litografía mexicana en los años que van de 1827 a 1847 necesariamente implica separar las obras bajo diferentes criterios para entender su evolución. La primera de ella es, desde luego, a partir de las etapas de su desarrollo, en este caso del periodo que va de 1827 a 1837, etapa de aclimatación de la técnica, la cual permite entender los avances que se dieron cuando apenas se empezó a conocer el proceso de dibujar sobre la piedra y el cual hemos visto en el capítulo I. La segunda, en cambio, parte de los diversos géneros hechos entre 1837 a 1847, ya que la abundancia de las obras en esta etapa posibilita agruparla bajo estos grupos y con ello apuntar un análisis más estético, a diferencia de la escasez de los primeros años.

Para ambos casos es necesario señalar que se tomaron preferentemente en cuenta composiciones originales, es decir, trabajos que los litógrafos crearon de su propia invención sin partir de algún modelo concreto. Sin embargo, es bueno señalar que las litografías copiadas, ya sea de publicaciones extranjeras o de artistas viajeros que llegaron a México durante estos años, cumplieron el importante papel de ejercitar a los dibujantes en todo el proceso de aprendizaje artístico. A través de la copia, me atrevo a suponer, los litógrafos dibujantes aprendieron los elementos de la composición, la perspectiva, el dibujo anatómico, de plantas y de animales, lo mismo que el minucioso detalle para destacar la arquitectura o un paisaje rural, con el uso adecuado de sombras, brillos y partes blancas. Ante la carencia, en la mayoría de los casos, de una escuela de dibujo, los aspirantes a dibujante aprendieron “sobre la marcha” si lo podemos decir así.

En el taller, con relaciones de trabajo todavía gremiales, los artistas realizaban sus primeros trabajos que los formaban como artistas, probablemente se escogieron jóvenes con enormes capacidades para el dibujo y fueran perfeccionando sus habilidades en la práctica. Muchos de ellos, quizá, se retiraban ante las pocas habilidades naturales demostradas en la materia y así se formaban los filtros los cuales permitían que quedaran sólo los más aptos. Desde luego, no debemos olvidar que por estos años la Academia de San Carlos atravesaba

uno de sus periodos más difíciles y por eso realmente ejerció poca influencia en los litógrafos. Existían, por supuesto, clases de dibujo para artesanos y todo tipo de personas que quisieran tomarla, pero creemos que el verdadero aprendizaje de los dibujantes litógrafos se dio en los talleres en donde la constante práctica hacía al maestro. También, como hemos visto, existían maestros particulares como Ignacio Serrano los cuales impartían clases a todo aquel que lo solicitara y ello representó otra alternativa que igualmente se concluía en el taller.

Por otro lado los avances técnicos también fueron un factor decisivo en la evolución de la litografía. La introducción de nuevas máquinas a lo largo de estos años fue una constante que ayudó a su desarrollo; lo más importante fue el perfeccionamiento paulatino en el manejo y en la elaboración de materiales como las tintas, los barnices, lápices, plumas litográficas, graneado de las piedras y en general todo el proceso de impresión que, en muchos casos, es probable formara parte de la enseñanza de todo aprendiz. Si comparamos las primeras obras que se hicieron en litografía la baja calidad técnica es muy notoria, sobre todo en el manejo de los claroscuros, en el adecuado graneado e incluso en el papel en ocasiones muy rugoso o muy transparente. Los detalles de la tipografía son a veces toscos en las letras de los títulos de las imágenes, fácil de corroborar con las primeras obras salidas del taller de Rocha y Fournier (Figuras 7, 9 y 11 y 13).

En cambio, para la década de los 40 estas deficiencias se han superado y los dibujantes sabían incluso el correcto manejo de acuarelar las litografías a veces delegada, por lo minucioso en el detalle, a señoritas dedicadas exclusivamente a ello. Como hemos visto, quienes primero introducen las litografías a color por esta técnica de manera regular son la casa litográfica de Massé y Decaen, desde 1843 y 1844, en El Museo Mexicano (Figuras 22 y 105). Desgraciadamente, no encontramos noticias de cuándo se usa en México la cromolitografía de manera constante, quizá hasta los años de 1850 a 1860. En esta técnica, como hemos señalado, se empleaban varias piedras de colores para, por medio de una prensa especial, dar las diferentes tonalidades en el dibujo. La edición de Ignacio Cumplido de La historia antigua de México y de su conquista escrita por Prescott, la utilizó por primera vez en México en 1844, pero sólo en la portada, como ya hemos mencionado.

También, es conveniente señalar que el arte de la litografía era una técnica nueva que se difundía en esta época, no sólo en México sino en todo el mundo. Por tal motivo el único patrón con el cual se le podía comparar era con la pintura o el grabado, pero no se había creado un canon exclusivo para analizarla. De hecho, aunque no encontramos debates respecto a si se le incluía dentro las obras de arte, es indudable que la implicación de dibujar exigía una pericia sólo propia de un artista. La crítica de arte por estos años es escasa, por no decir nula hacia la litografía, y ello es una de las razones de esta ausencia de comentarios¹. Desde luego, el trabajo litográfico por las relaciones laborales que tenían los artistas en los talleres era más bien visto por sus contemporáneos como una actividad más artesanal.

De aquí que, para analizarla, cabría aplicar una categoría acuñada por Svetlana Alpers refiriéndose al arte holandés del siglo XVII, el cual considera descriptivo. En mi opinión, y guardando las distancias, la litografía fue básicamente también descriptiva como las pinturas holandesas del siglo XVII, ya que en sus imágenes se describen acciones u objetos concretos a partir de la realidad que se le presentaba al dibujante litógrafo. A diferencia de un arte narrativo, generado a partir de los textos que narran acciones de acontecimientos extraídos de las epopeyas, los mitos, la religión o los grandes acontecimientos de la historia², en la litografía se plasmaron sucesos u objetos concretos, como la flora, fauna y vestigios arqueológicos de un país que se trataba de conocer. Aún los efectos de la guerra con los Estados Unidos son descriptivos, pues los artistas se valieron de paisajes y acontecimientos reales y no de narraciones sobre los hechos bélicos, en la mayoría de los casos, para dibujar una escena de guerra (ver capítulo anterior). Las escenas costumbristas, asimismo, narran actitudes, costumbres o actos de la vida cotidiana que el espectador estaba acostumbrado a ver; los retratos, sobra decir, aunque fueron un complemento de la narración que se encuentra en los textos que lo acompañan, se tomaban de obras conocidas en ese momento o directamente del retratado. La biografía de un actor

¹ Ida Rodríguez Prandolini. La crítica de arte en México en el siglo XIX. México Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas. 1964. En este libro no se encuentra ninguna crítica a las obras litográficas y de hecho se concentra en la producción plástica después de la reorganización de la Academia de San Carlos y la llegada de los primeros maestros Clavé y Villar en 1847.

² Svetlana Alpers. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVIII. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid. H. Blume. 1987 (Serie Arte, crítica e historia).

de teatro, una cantante de ópera, un pintor, un escritor de renombre entre otros, se comprendían mejor al ver la fisonomía de la persona a la que se hacía referencia. Si eran jóvenes o viejos, bellas o feas, en el caso de las mujeres, u otras cualidades personales se narraban de alguna manera con la imagen litográfica, la mayoría de las veces copiadas del natural o tomadas de algún retrato en pintura o en fotografía. Los paisajes, asimismo, servían como en el caso de los retratos, en completar la información que se daba en los textos pero, en la mayoría de los casos, tomados de la realidad. Si un paisaje era árido, tropical, boscoso, tenía un río cercano o montaña que lo circundaban se podría comprender mejor con la imagen litográfica. Las cascadas, peñascos, flora y fauna del lugar sirvieron para exaltar las bellezas naturales del país, pero al mismo tiempo uno de los mejores vehículos para describir minuciosamente los más apartados lugares en una época en que eran difíciles los viajes. Además los mexicanos e incluso los extranjeros, estaban ávidos por conocer la imagen nacional. Las vistas arqueológicas o de paisaje urbano cumplían este mismo fin de dar a conocer minuciosamente las características del templo prehispánico, la iglesia o catedral de una ciudad, sus calles, fuentes, plazas o lo más característico de alguna región. Igualmente eran sólo complemento del texto que narraba las proporciones y detalles de cada edificio.

En este sentido, la litografía fue una de las primeras manifestaciones plásticas en nuestro país que fomentó el arte descriptivo. La diferencia con la tradición plástica novohispana es evidente, pues ésta se centrada en obras narrativas, hechas a partir de textos bíblicos, las hagiografías o las alegorías políticas y religiosas, incluso en los grabados, donde se exaltaban acontecimientos míticos, religiosos o de temas históricos de acuerdo a la jerarquía impuesta en el Renacimiento y el Barroco dentro de la tradición italiana que daba prioridad a el género histórico. Esto cambió con el ensanche de la cultural visual asociado con la expansión espectacular de la industria periodística y con la concomitante multiplicación de las ilustraciones gráficas, iniciadas en Europa (en particular en Francia e Inglaterra) en la década de 1830 y 1840, que acabaría por transformar los modos de conocer y concebir el mundo real en términos más visuales como bien lo han señalado

historiadores como, Beatrice Farwell y Patricia Anderson³. La litografía en este sentido será un eslabón más en este desarrollo del conocimiento visual del mundo que se continuará con la fotografía, y desembocará en el cine y la televisión actual, entre otros múltiples medios de comunicación visual inmediatos.

En este capítulo quisimos hacer hincapié en los avatares del desarrollo estético de la técnica litográfica en México, que de alguna manera ya empezaron a señalarse en anteriores capítulos. Como hemos dicho de 1827 a 1837, no se dieron realmente grandes ejemplos de arte litográfico. Claudio Linati, el antecedente inmediato de este arte, publicó en 1826 su periódico El Iris, con algunas buenas litografías, que como hemos visto no fueron las primeras. Los figurines de moda sobresalen por estar acuarelados, aunque la calidad es muy dispareja en ellos, algunos están muy oscuros a diferencia de otros. De mejor factura son las portadas y la caricatura política que representa "La Tiranía", aunque es perceptible en esta imagen el mal manejo de las sombras y los claros. Carecemos por otro lado del dibujo del Papa para valorar los cambios que tuvo el artista italiano. Lo importante es que dejó los cimientos en el aprendizaje a varios discípulos mexicanos.

Después, seguramente, se hicieron trabajos entre 1827 y 1831, pero de los cuales no han llegado muchos ejemplos; será hasta 1832 o 1833 cuando, como hemos visto, destacan las partituras musicales como la Gramática razonada (Figuras 1 y 2) que no exigían capacidades de un artista, sino más bien una pericia técnica. Paulatinamente se harán dibujos más complejos, si podemos llamarlos así, por parte de los artistas mexicanos como el dibujo sobre insectos u hornos de fundición publicados en la revista El Registro Trimestre (Figuras 3 y 4) hasta llegar a las primeras litografías de escenas y figuras como las que aparecieron en las portadas de obras como La historia antigua de México de Mariano Echeverría y Veytia (Figura 5 y 6) y la novela Los rebeldes en tiempos de Carlos V publicadas ambas en 1836. Aunque las imágenes contenidas en dichas publicaciones fueron copias tomadas de otros libros representó un gran salto: hasta lo que conocemos, marcan el momento de transición de los primeros dibujos sobre asuntos muy sencillos a los de escenas o asuntos más complejos, como códices, escenas de la conquista, retratos y copias de escultura

³ Véase Beatrice Farwell, French Popular Lithographic Imagery 1815-1870. Lithographs and Literature, Chicago, The University of Chicago Press, 1981. Y Patricia Anderson, The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860, Oxford, Clarendon Press, 1994.

prehispánica siendo, por así decirlo, el preámbulo de la siguiente etapa. Un dato revelador para estos años es el hecho que los discípulos entrenados por Claudio Linati no estuvieran capacitados para trabajos en los que se exigía una creación original y una mayor perfección en los dibujos de todo tipo. En el certificado que se otorga a José María Gracida en 1826⁴, se lee que está capacitado para “trasladar en la piedra dibujos”, es decir copiarlos solamente, no se menciona que dibujara sobre la piedra, aunque reconocemos pudiera aprenderlo después. También en este documento se señala que podía hacer cualquier impresión “lirical”, es decir, sin el uso de los claroscuros, preferentemente en pluma, ya que el uso del lápiz era para dar tonalidades, por lo tanto apto para partituras musicales, invitaciones de eventos y otros trabajos que no implicaban el hacer dibujos más elaborados. Los datos también son importantes en cuanto nos dicen qué es lo que no podían hacer, aunque no se mencione de manera directa.

Existen, desafortunadamente, pocos ejemplos de este periodo, la novela La Etelvina, como hemos dicho, está perdida; de haberla encontrado nos ayudaría a entender el desarrollo de la litografía en estos años oscuros porque seguramente contenía dibujos con escenas y personajes. Por ello la agrupación a partir de los géneros es sólo posible entre los años de 1837 a 1847. Límites cronológicos que marcan la etapa que hemos nombrado de primer auge y así tendríamos una aproximación de las obras de la manera siguiente:

VII.1. El retrato

Entre 1837 y 1847, los diversos géneros del arte se desarrollaron en la litografía de manera notoria, uno de los primeros fue el retrato, que se empezó a incluir desde el inicio de las primeras ilustraciones como El Mosaico Mexicano y El Recreo de las Familias, este último incluyó en 1838 litografías de personajes famosos, especialmente escritores como Calderón de la Barca o Víctor Hugo, hechas en la litografía de Rocha y Fournier, pero que lamentablemente fueron copias de obras extranjeras, a excepción desde luego del retrato de José María Heredia, hecha por un dibujante totalmente desconocido como fue Verger. Después de los de Linati, podemos decir éste fue uno de los primeros retratos mexicanos en

⁴ Véase Anexo 2 pág. 288

litografía aparecido en una revista ilustrada, cabe señalar, hecho impecablemente, pues el rostro denota una singular personalidad sólo posible de conseguir en un verdadero artista aún siendo copia (Figura 60). Poco tiempo pasará para volver a este género, El Mosaico Mexicano, en la reedición del primer número de 1840, incluyó retratos de la insigne poetisa Sor Juana Inés de la Cruz y del fraile fray Pedro de Gante, ambas copiadas de pinturas coloniales, como se percibe claramente en el la Décima Musa, copia del cuadro de Miguel Cabrera evidente por la misma posición del cuerpo (Figura 7 y 8). Sin duda, estos retratos representaron un esfuerzo por captar la fisonomía de los personajes aunque hayan sido tomados de otras obras. Como vimos en el primer capítulo los primeros retratos, tanto de Gante como de Sor Juana, se hicieron en 1837 aunque con tan mala calidad que obligaron a repetirlos en 1840. Creemos que estas fallas fueron más por razones técnicas que por culpa del dibujante, quizá en este caso Hipólito Salazar o Plácido Blanco quienes se especializaron en retratos. Por ello, Cumplido cambió de la casa de Rocha y Fournier a la de Massé y Decaen para estas imágenes.

La inclusión de retratos fue en aumento en todas las revistas ilustradas de esta época, en un principio tomadas de cuadros hecho por pintores como el retrato de virreyes o arzobispos de la colonia como Juan de Palafox y Mendoza (Figura 27), que desde luego no implicaban retratarlos en persona. Sin embargo, poco a poco, los litógrafos por las mismas necesidades visuales del público, empezaron a litografiar retratos de personajes vivos en ese momento, como fue en el caso de artistas del teatro y la ópera. Hemos visto que uno de los primeros editores en incursionar en el género fue Vicente García Torres, ya que su revista El Apuntador, de 1841, será la primera en incluir dicho tipo de retratos. En ella aparecieron las imágenes de actores como Fernando Martínez, gloria en ese momento del teatro principal (Figura 84), el actor español Miguel Valletto (Figura 86) o la cantante de ópera Anaide Castellan de Giampetro (Figura 85). Los retratos de actores trajo consigo una mayor propagación de su imagen y con ello de su fama, en momentos en que todavía la fotografía no podía realizar copias con los primitivos daguerrotipos, aunque no se descarta que fueran utilizados para sacar el retrato original.

En todos estos retratos la figura aparece de tres cuartos y girada un poco de perfil, o casi de frente, sin ningún otro objeto o fondo que distraiga la vista, probablemente por las

mismas características de la litografía que en un formato pequeño no podía explayarse en un reducido espacio. Lo importante de ellos son la fisonomía que creemos fueron fiel al original, lo que hace que resalte la personalidad de cada uno de los retratados, en ellos percibimos rostros, adustos, alegres o tímidos. Creemos que guardaban enorme fidelidad al retratado, porque aunque no tenemos otros ejemplos de los mismos personajes para compararlos, al menos un retrato del conde de la Cortina hecho en litografía y aparecido en El Apuntador es muy parecido al de un retrato al óleo. Aunque en la litografía aparece en traje de civil y en el óleo en traje de militar, el rostro es idéntico (Figura 88).

Desde luego que si queremos seguir la evolución del retrato debemos mencionar que en los números siguientes de El Museo Mexicano, considerando las limitaciones que todavía tenían los litógrafos, se hacen obras de importante aliento y valor estético publicadas entre 1843 y 1844. En el ámbito del retrato se incluyeron los de Bartolomé de las Casas, Américo Vesputio, Diego José de Abadiano, José Antonio Alzate, Pedro de Alvarado, Vasco de Quiroga, Francisco Javier Clavijero, por mencionar algunos, seguramente tomados de otras publicaciones o de pinturas conservadas en las colecciones particulares o en el Museo Nacional. Otro ejemplo de retrato, como el de Agustín de Iturbide, por las características que presenta, en este caso sólo retratado de busto y de perfil, es posible haya sido tomado de alguna miniatura en cera o un fisionotrazo⁵ (Figura 47). Interesante, además, porque demuestra que no hay un rechazo a la figura de este personaje en ciertos sectores sociales, al menos en estos años.

Ello, sin embargo, no es tan común pues suponemos que la mayoría de los retratos fueron copiados de cuadros al óleo, miniaturas o dibujos a lápiz que proporcionaban los mismos retratados, más que realizarlos directamente, aunque la rapidez del dibujo para poder pasarlo a las planchas litográficas si lo permitía. Desde luego que a mi juicio, ello no desmerece la calidad de la imagen, que ya desde entonces estará a la altura de cualquier trabajo hecho en Europa como los retratos aparecidos en El Recreo de las Familias, tomados de El Artista, publicación española. Para la década del 50 la revista teatral conocida como El Panorama, también incluye una serie de retratos de celebridades del escenario teatral tomados de los daguerrotipos o de las primeras fotografías en papel, que para entonces es

⁵ Dibujo al lápiz que se hacía de perfil de un retratado.

más factible por la madurez que empieza a adquirir la técnica fotográfica. La misma calidad se encuentran en los retratos de artistas aparecidos en El Album Mexicano de 1849, como los de la bailarina María de Jesús Moctezuma, y las actrices Dorotea López y la española Rossa Peluffo; de esta última no se hizo ninguna concesión para favorecerla, pues no se pretende resaltar las gracias de una joven actriz sino la prestancia de una mujer madura consolidada en su profesión, combinando la interioridad de la persona con la interrogación del espectador sobre su aspecto.

De hecho podemos decir que desde finales de la década del 40, los retratos que hacían los litógrafos mexicanos presentan las características de un arte que ya había alcanzado madurez. En el álbum Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, publicado en 1848 y dibujado por Blanco, se incluyen los retratos de varios de los generales estadounidenses o mexicanos como el General Santa Ana, Mariano Arista o Zacarías Taylor (Figura 134 y 135) y en donde se demuestra que la imagen no puede ser más fiel si se compara con óleos o fotografías de los mismos personajes. Creemos que si el retrato litográfico no proliferó en los siguientes años fue por la enorme competencia que empezaba a dar la fotografía, desde 1854 con mayor fuerza gracias a la invención de la tarjeta de visita, formato pequeño que facilitará el coleccionismo en los álbumes. Sin embargo, todavía se siguieron realizando excelentes retratos en litografía en el ámbito que no había todavía invadido la foto como eran las publicaciones y los libros ilustrados, hasta muy entrado el siglo.

VII.2. El paisaje

El paisaje por su parte en sus dos vertientes, urbano y rural, presentó una evolución progresiva, aunque a diferencia del retrato implicó mayores esfuerzos por su mayor grado de complejidad y con ello no exenta de ciertos retrocesos. Sorpresivamente, como adelante demostraremos, en una publicación encontramos se incluía un paisaje de excelente factura y, cuando se pudiera esperar un adelanto en el siguiente número, la calidad se venía por los suelos prontamente. Esto se debía, por supuesto, al no ser el mismo litógrafo en todas las obras generando con ello una calidad dispareja en una misma publicación, pero sobre todo a

que el paisaje exigía mayores conocimientos artísticos, como el manejo de la perspectiva y la gradación de planos, con el consecuente manejo de la escala y la composición, además del correcto dibujo de la flora fauna y las sombras que producen las nubes y el sol, entre otros detalles más. A esto se sumó que no había clases en la Academia de San Carlos y a los dibujantes les era difícil enfrentarse a la elaboración de obras originales en el paisaje, porque simplemente no tenían una preparación para ello. Creemos que en este caso la copia de obras extranjeras ejercitó muy bien a los litógrafos en estas lides para incursionar en un género tan difícil entonces.

Aún pensando que esta evolución giró más en forma de espiral que de manera lineal, es indudable que los progresos son paulatinos y eminentes. No es necesario siquiera, comparar estas obras de paisaje con aquellas que aparecieron en las revistas europeas basta ver los cambios en el ámbito mexicano para ver las diferencias. Si comparamos obras que aparecieron en el Mosaico Mexicano como “Monte Blanco” (Figura 32) “Puente Nacional en Veracruz” (Figura 34), “Vista de Guadalupe en Zacatecas” (Figura 35) o “Fábrica de Cocolapan en Veracruz”, con aquellos paisajes publicados después en el Museo Mexicano como la “Cascada de la Orduña”, “Vista de Chihuahua” o “Salto de San Antón” (Figura 137) indudablemente las diferencias son notables.

El paisaje de la “Cascada de la Orduña” es importante pues también ilustra un artículo de Manuel Payno, y en la cual es evidente que texto e imagen se interrelacionan, dando la idea de que el articulista sabía que el dibujo litográfico acompañaría su descripción.

estamos ya frente a la catarata... un charco de agua inmenso se precipita desde una altura de cuarenta varas... es un raudal de plata fundida, que brota de los juncos y las flores... ved: forma un arco magnífico que iluminado por los rayos del sol refleja el azul, el apastillado, el violeta, el verde mar, y todos los colores del iris... Ved: cae con estrépito y vuelve a levantarse en una niebla de vapor... ved: los hilos que se rompen en las rocas, se convierten en menudas gotas que parecen una lluvia de oro...⁶

El dibujo, no obstante, es muy rígido, sin perspectiva y en donde se nota el poco oficio del litógrafo, especialmente en los detalles, sin embargo, cumplía la función de dar una idea

⁶ Ibidem. Volumen III. pág. 189.

cabal de la grandeza de la cascada al público lector, necesaria, como bien ha señalado Pablo Mora, porque detrás se encontraba el interés por construir una imagen de lo que se quería como nación, por parte, especialmente, de los escritores. Dentro de una estrategia nacionalista, el paisaje, entre otras manifestaciones literarias y plásticas, reivindicaba la diversidad de un territorio nacional y constituía el *lazo*, como lo llama Mora para el reconocimiento de un país⁷. Es posible que como en otros casos, el articulista describiera el paisaje al dibujante, o en el mejor de los casos, se partiera de un dibujo previo realizado muy esquemáticamente.

Dibujos similares de cascadas aparecerán en publicaciones posteriores como la Ilustración Mexicana de 1851, desde luego con mejor factura. Por ello, podemos dividir el paisaje rural del que se hizo en la década de 1840 y los que se publicarán a partir de 1849 y hasta 1855. En las primeras percibimos un escaso manejo de la perspectiva, de las proporciones y los detalles de los elementos naturales que ambientan la composición, como árboles, montañas y nubes, lo mismo que un inadecuado manejo de los volúmenes, que se mejorarán en la etapa siguiente, aunque el acartonamiento de las figuras secundarias subsiste en ambas etapas. Entre mayor es la distancia cronológica mas evidentes son las diferencias; tenemos, por ejemplo, dos vistas de un mismo lugar como el llamado “Puente Nacional”, el primero aparecido en el Mosaico Méxicanc de 1840 (Figura 34) y el segundo publicado en la Ilustración Mexicana, once años después, es decir e 1851 (Figura 136). El sólo detalle del dibujo del puente manifiesta esta diferencia total, haciendo evidente la superación en el manejo del dibujo arquitectónico y sobre todo de la perspectiva que apenas si se logró en el primer caso. Por cierto quizá la insistencia a repetir la vista de un mismo lugar se origine de la importancia que tenía para los mexicanos en ese entonces. Puente Nacional ya había sido mencionado por Madame Calderón de la Barca en 1840, como “lugar famoso por haber sido teatro de muchos combates durante la Revolución (de Independencia), y porque al ocuparlo (Guadalupe) Victoria impidió muchas veces el paso de

⁷ Para este aspecto véase el artículo de Pablo Mora Los lazos nacionales y las vías de tinta... op. cit. págs. 194-199.

las tropas españolas al interior y los de los convoyes de plata del puerto”⁸. ¿Habrá entonces un interés por consagrar los lugares memorables para nuestra Historia patria?

Recordemos, también, que los litógrafos no tuvieron modelos de paisaje mexicano el cual pudiera ayudarles en sus composiciones o una tradición heredada de la época colonial. El director, en el ramo de pintura de la recién reorganizada Academia de San Carlos, el catalán Pelegrín Clavé llegó a fines de 1846 e improvisó sus clases de paisaje hasta la llegada del especialista en el ramo el italiano Eugenio Landesio, quien arribó en 1855; cuando más en esta etapa los litógrafos se sirvieron de obras de artistas extranjeros como ya hemos repasado en el capítulo correspondiente y se fueron formando en la práctica a base de errores y aciertos. ¿Cuántas noches, me he preguntado, habrá costado a un dibujante novel, aprender los secretos del paisaje rural, prácticamente sin maestro? Existían manuales, desde luego, pero no creo que igualaran la presencia de un mentor. Por ello son loables estos ejemplos, aunque incipientes dentro del llamado paisaje rural.

B. - Paisaje urbano

Distinta fue, en cambio, la evolución del paisaje arquitectónico, quizás por la presencia temprana del artista italiano Pedro Gualdi especializado en perspectiva y dibujo arquitectónico. Es probable que si no dio clases particulares, al menos sus obras en álbumes y revistas divulgaron los lineamientos de un buen manejo del dibujo arquitectónico. Las vistas del “Palacio de Minería” (Figuras 19 y 20), “El claustro del convento de la Merced” o la “Plaza de Santo Domingo”, por citar algunas, sirvieron seguramente de modelo a los artistas litógrafos. Las litografías que aparecieron en tempranas fechas en revistas como El Mosaico, son ejemplo de ello. Algunas de ellas no están firmadas por cierto y por qué no pensar que fueran de dibujantes noveles. Tal es el caso de la vista de “La Acordada” o “La Penitenciaria de Filadelfia”, aparecidas en El Mosaico Mexicano en 1843, por citar algunas (Figuras 16, 17 y 18).

⁸ Madame Calderón de la Barca La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país, México, editorial Porrúa, 1987. (Colección Sepan cuántos núm. 74) pág. 27.

Siguiendo estos adelantos en el paisaje urbano, podríamos destacar la litografía de la “Catedral de Oaxaca”, que desgraciadamente no tiene autor pero que está firmada en el taller del Callejón de Santa Clara número 8, para ese entonces (1843) propiedad de Massé y Decaen y publicada en El Museo Mexicano. La calidad de la composición es digna de tomarse en cuenta al igual que la perspectiva y sobre todo lo bien realizado del dibujo arquitectónico (Figura 49). Lo mismo sucede con la vista del “Santuario de la Soledad en Oaxaca”, donde estas cualidades vuelven a resaltarse, aunque aquí el mal trazo de las figuras que aparecen en escena desmerecen la calidad del dibujo arquitectónico y no están a la misma altura (Figura 50), en este caso la imagen no tiene ni firma ni nombre del taller litográfico, aunque la suponemos también de Massé y Decaen y se aclara que fue remitida por el general León, lo cual demuestra que en ocasiones los litógrafos partían de un dibujo previo que ellos trasladaban a la piedra. Ambas imágenes ilustraron un artículo sobre el estado de Oaxaca que se hizo en la capital o se mandó especialmente para El Museo pues, fieles a las propuestas señaladas en el prospecto, abundan los artículos sobre ciudades mexicanas del interior. Incluso el editor mencionó que Manuel Payno, uno de los colaboradores “salió de la capital para descubrir y conseguir algunas vistas nuevas”. Existen también en este número vistas de la “Catedral de Morelia” y de Chihuahua, aunque de menor calidad.

Aunque la “Vista de Atlixco”, cae en el paisaje rural y fue tomada en la falda del cerro de Tecoloasi, es bueno señalarla aquí porque se mencionó que:

los materiales que nos han servido para la formación de este artículo son debidos al favor de mi estimable amigo Sr. Joaquín Ramírez España, actual representante de Puebla en el consejo: el dibujo de donde esta sacada la litografía que se acompaña y que representa a la descrita ciudad vista por el rumbo de Puebla, es obra del apreciable joven Don Francisco Morales. A estos dos hijos de Atlixco dedico este desatinado cuadro esperando que lo reciban como una débil muestra del afecto que les profeso. México, julio 10 de 1843. José María Lafragua¹⁰

⁹ El Museo Mexicano op. cit. tomo III pág. 44

¹⁰ El Museo Mexicano op. cit. Volumen I pág 568.

¿Quién era Francisco Morales que mandó el dibujo para que se litografiara la estampa? Seguramente un aficionado o un pintor de provincia sin mucha relevancia, como tantos otros que habrán existido en el siglo XIX o, como hemos dicho, el pintor Francisco Morales Van de Eyden. Lo importante es destacar que nuevamente el litógrafo contó con un modelo para sacar su litografía, como fue en un gran número de casos. Pero desde luego no siempre contaba con este apoyo y en ocasiones se tenía que enfrentar directamente a la composición (Figura 51). Otros paisajes destacados son: “Ferrería e inmediaciones de Durango en el Río Tunal”, las “Ruinas de la Quemada”, la “Plaza del obelisco en Fresnillo, Zacatecas” y la “Hacienda del Mineral de Fresnillo” en Zacatecas (Figura 52). La plaza del obelisco en Fresnillo, como me lo ha hecho notar la Dra. Clara Bargellini, con un obelisco de la época colonial que ya no existe actualmente y que por lo mismo es una referencia importante.

También tenemos una vista de la ciudad de Puebla que acompañó una de las varias cartas de Payno para su artículo: “Viaje a Veracruz en el Invierno de 1843.” En primer plano aparecen los suburbios de la ciudad, indicado por casas en ruinas, alrededor unos rancheros o gente del pueblo, una carreta, un camino y a lo lejos se ve la ciudad de Puebla, con sus cúpulas y torres de las iglesias y los volcanes en el fondo. Coincidiendo precisamente con el relato que hacía Payno en su texto:

Ya me tienen frente a una ciudad situada en una vasta llanura, ciudad grande llena de cúpula, de azulejos, de graciosas torres... A un costado inmóviles están los volcanes sólo se observa en su cima iluminado por el postrer rayo del sol, una ligera luz, como la de una antorcha próxima a extinguirse. Mientras llegamos a la garita, las tinieblas nos rodearon y no vi sino confusamente paredones, casas medio arruinadas y calles sin acera, ni empedrados. Los barrios son poco más o menos parecidos a los de México¹¹.

En este caso, la litografía se tomó de un dibujo de Carlos Nebel aparecida en su famosa obra Viaje pintoresco y arqueológico..., conocido en nuestro país desde 1840. Por lo tanto consideramos que el texto, se tuvo que adaptar a la imagen y que el autor del artículo, en este caso Payno, ya conocía la litografía de Nebel. Lo cierto es que fue tan importante esta vista de Puebla, que seguirá siendo copiada ampliamente por otras revistas como El Diario de los Niños e incluso, contrario a lo que comúnmente sucedía de que los mexicanos

¹¹ Ibidem. Volumen III. pág. 75.

copiaran la obra de artistas extranjeros, los pintores británicos Phillips y Riders la tomaron para su famoso libro México Ilustrado (Figuras 130 y 131).

Para 1850 se da una situación semejante a la que habían seguido los otros géneros, pues ya entonces se tenían buenos ejemplos de paisaje urbano con Vistas de la catedral de Oaxaca, Morelia San Luis Potosí o de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco. Todo ello alcanza su climax con la obra México y sus alrededores, la cual demuestra el virtuosismo del artista Casimiro Castro para captar el menor detalle del edificio y la adecuada perspectiva, no existe en esta obra ninguna vacilación en el dibujo, tal parece que edificios y gente son una fotografía directa. Lo mismo en obras como el periódico La Cruz, editado entre 1856 y 1857 que dio ejemplo de los detalles arquitectónicos, sobre todo interiores, de iglesias como San Francisco, San Agustín de las Cuevas, El Carmen etc. que han servido incluso para restaurar algunos retablos como el de San Francisco dada la perfección en el detalle.

VII. 3. Escenas costumbristas.

Para llegar también a las escenas costumbristas de enorme calidad se tuvo que pasar primero por la copia y los ensayos en el género. Uno de los primeros en lanzarse a publicar este tipo de obras fue el editor Vicente García Torres quien, desde el Diario de los Niños en 1839, incluyó escenas como “Batalla de gladiadores”, las cuales exigían mayor movimiento en los personajes y conocimientos en la composición (Figura 81). En 1842, edita El Periquillo Sarniento con un litógrafo, desgraciadamente anónimo, posiblemente Joaquín Heredia o Hesiquio Iriarte o ambos, quien, o quienes tuvieron que enfrentarse a crear no sólo tipos populares sino escenas completas que ilustraran los azarosas peripecias del famoso personaje de Fernández de Lizardi. La edición de García Torres exigió crear escenas donde se encontraban personajes en alguna acción, no rígidas como los retratos, además, ubicadas en un espacio físico plenamente reconocible y que variaba en diferentes ámbitos desde una cocina, el interior de un palacio, la recámara de un pobre, la cárcel, un templete chino etc. Tuvo asimismo que recrear situaciones concretas, como un baile, un banquete, un duelo de caballeros o la agonía de un enfermo, por señalar algunas casos. Ello implicaba una amplia

capacidad para dibujar correctamente objetos, el buen dibujo anatómico y también el conocimiento de la perspectiva y la composición. Dicho salto, si recordamos las limitaciones que tenían los dibujantes en esa época, fue muy importante pues en algunos casos lograron escenas llenas de fuerte vitalidad. Es curioso que, mientras Ignacio Cumplido, seguramente se enfrascaba en serias recomendaciones con los dibujantes litógrafos para pedirles un paisaje nacional, García Torres lo hacía para las escenas mexicanas de gran realismo, en ambos casos las necesidades producen buenos frutos y, de alguna manera, también tienen la intención de crear ese lazo nacional¹².

No cabe duda que esta edición de El Periquillo Sarniento representó otro avance para la litografía mexicana por el esfuerzo y originalidad en las estampas. Algunas escenas como la que representa el nacimiento del Periquillo, recuerda mucho la manera de tratar estos temas por los artistas coloniales, especialmente en el nacimiento de Cristo, de la virgen y de algunos santos. Al igual que en la iconografía colonial, en el cuadro aparecen varias mujeres y un hombre vestido con casaca y peluca a la moda del siglo XVIII, todos ellos se concentran alrededor de una cama con la parturienta, quien al lado tiene un biombo, a sus pies una mujer arrodillada sobre el piso sostiene al recién nacido (Figura 87). Evidentemente los detalles son dignos de destacar, pero las proporciones del cuerpo y sobre todo la perspectiva que se resalta en el lecho, revelan la impericia del dibujante. Lo mismo sucede en la escena donde pelean dos mujeres en el interior de una cocina; o la que representa la llegada del personaje a casa de un matrimonio rico que lo contrata como empleado donde vuelven a fallar los elementos de la perspectiva y el dibujo anatómico, sin descuidar el dibujo minucioso de los objetos que rodean a los personajes; en la primera escena por ejemplo, es interesante la olla que se derrama en el fogón asustando a un gato (Figura 89). Otras escenas de la misma obra, también nos hablan del estilo de los litógrafos en este género (Figura 91)

Difícil, por otro lado, es atribuir los dibujos en El Periquillo a alguno de los incipientes litógrafos, quizás Heredia, Salazar, Izquierdo o Pinzón, por ser los que ejercían el oficio en este año, pues ni siquiera aparece el nombre del taller donde se imprimieron las imágenes. De lo que no hay duda es que son litografías hechas en México y por mexicanos,

¹² Véase Pablo Mora Los lazos nacionales y las vías de tinta... op. cit.

pues sólo alguien muy familiarizado con las costumbres, los lugares y la indumentaria podría haber creado estas imágenes.

Para 1843, Cumplido se da cuenta de lo importante de este género en su siguiente publicación, pues lo más destacable en El Museo Mexicano son los paisajes con escenas costumbristas y tipos populares, en los cuales los dibujantes tienen que echar mano de mayores recursos para hacer una mejor composición. De las escenas costumbristas destaca la “Cacería de venados en las inmediaciones de Orizaba”, dibujada por Pedro Irigoyen y aparecida en el tomo I¹³. Esta litografía fue precedida de un artículo de Manuel Payno, que hace referencia directa a la ilustración, lo que hace pensar que Payno tenía frente a sí la estampa, o bien el cuadro de donde se copió ésta para llevarla a la piedra litográfica. Al menos en el texto se aclara que: “la litografía ha sido sacada de un cuadro de la galería del Sr. José Gómez de la Cortina. Y el cuadro original es de Mr. Diller. Las figuras están ejecutadas con la más grande delicadeza y primor. Las calzoneras de gamuza, las botas vaqueras de los rancheros, el puñal colocado en la liga, los jorongos de colores atados a los tientos... todo es digno de atenta contemplación del artista¹⁴”.

Pero más allá de la descripción la litografía es interesante por muchos motivos (Figura 53). Como quedó dicho, los redactores de la revista aseguraron que era copia de un cuadro ejecutado por un tal Diller Agnad, del cual al parecer también el Barón de Gros sacó otra réplica a la aguada que presentó en la Academia de San Carlos en 1855, según nos dice Ida Rodríguez Prampolini¹⁵. No conforme con ello los pintores Manuel Serrano y Francisco Gálvez vuelven a sacar copias de ella, el primero en los años 50 y el segundo en 1872, según el dato que se conserva en su estado natal, Jalisco¹⁶. Nos preguntamos por qué ese reiterado deseo por copiar una obra, cuyo original está hoy perdido, y de cuyo autor no sabemos nada pues, nos hemos preguntado: ¿quién era este Diller? ¿realmente existió, si no tenemos otras referencias? ¿quién copió a quién? Es claro que existía una fuerte necesidad en la década del 40, y aún después, de retratar las costumbres mexicanas, con tanta fidelidad

¹³ El Museo Mexicano *op. cit.* pág. 516

¹⁴ Ibidem págs. 516-517

¹⁵ Ida Rodríguez Prampolini. *op. cit.* Tomo I pág. 403.

y belleza, sobre todo si, como en este caso, exaltaban la charrería y las suertes que se hacían a caballo, orgullo de las tradiciones mexicanas tanto entre nacionales como ante los extranjeros. La escena representa una pintoresca cañada en la que varios hombres del campo, bien montados, persiguen a todo galope a un venado, viéndose cómo uno de los jinetes quiere echar el lazo al tímido animal asustado que velozmente huye. Lo más interesante es que las figuras están llenas de expresión, movimiento y que los trajes están detallados con toda propiedad y precisión en el dibujo, pese a ser una copia podemos decir que este trabajo es uno de los primeros logros, hablando en términos estéticos de la litografía mexicana en el ámbito de la escena costumbrista.

Sin embargo, esta litografía es reflejo también de las limitaciones y necesidades visuales en esos años, pues al no tener pintores que retrataran la vida cotidiana de los mexicanos, se recurría con ahínco a los escasos ejemplos hechos por artistas extranjeros, en este caso a el enigmático Diller cuya obra se conservaba en una colección particular. Por eso no nos extraña que Payno concluya su artículo invitando a los pintores a que se inspiren en la naturaleza nacional, que tiene grandes bellezas dignas de plasmarse en la pintura.

Artistas que tenéis la paleta y los pinceles en la mano, pintad, pintad esta magnífica naturaleza, trasladad al lienzo estas escenas que tienen tanto de sencillo e inocente, como de sublime y salvaje. Aquí en México están las montañas de lapizláluzi, el cielo de zafiro, el horizonte nácar y anteado (sic), y las costumbres singulares de los pueblos nuevos. Pintad, que la fortuna protegerá vuestra vida y la fama vuestra tumba.¹⁷

Me pregunto a cuáles pintores se dirigía Manuel Payno, mientras la Academia de San Carlos estaba cerrada y no se impartían clases de pintura sólo de dibujo. Seguramente, a los pocos que quedaban en este centro o aquellos pintores populares que abundaban por esos años. Lo cierto es que ni aún después de la reorganización de la Academia en 1847, los artistas plásticos empezaron a tocar los temas populares inmediatamente. Ello representó, según lo

¹⁶ Catálogo de la exposición Jalisco: genio y maestría. Monterrey, Museo de Arte contemporáneo, 1995. Agradezco la información respecto a la copia de Manuel Serrano, que me hizo mi compañera de seminario María Esther Pérez-Salas Cantú.

veamos, tanto una desventaja como una ventaja para los litógrafos, pues al menos para ellos, esta falta de modelos obligó a los litógrafos a crear sus propias composiciones, no copiando lo que se tenía, especialmente en las escenas costumbristas y los tipos populares. Los pocos que trabajaban este género eran los llamados “artistas viajeros”, pero como no de todos se conocían sus obras en México y de éstas no todas podían adaptarse a los textos incluidos en las revistas, se tenían que crear composiciones originales. Además, las escenas costumbristas fueron un género con una fuerte demanda al igual que el paisaje urbano, por los intereses nacionalistas subyacentes y la búsqueda de lo mexicano. Pero a diferencia de un edificio nacional, la escena no tenía mucho parangón con otra; es decir las costumbres y vestimenta eran, si podemos decirlo así, lo más característico de lo mexicano como elemento de identidad.

Ejemplos de obras costumbristas las encontramos también en los trabajos incluidos en la revista El Gallo Pitagórico en 1845 como: “Dentro de este Gallo tienes el alma de Pitágoras” (Figura 71), “Un juez y un escribano” de fuerte contenido satírico y que contiene la firma de Iriarte (Figura 72), “Artesanos” (Figura 73) “Vieja Remilgada” (Figura 74) y “Ay, Ay que se resbala Tonchita” (Figura 76), en las cuales no nos detendremos aquí ya que comentaremos con mayor detalle en el apartado de la caricatura. Para 1851, las escenas costumbristas ya han alcanzado un alto grado de desarrollo como lo demuestran escenas aparecidas en La Ilustración Mexicana y en la novela Antonino y Anita o los Nuevos misterios de México.

VII.4. Tipos populares.

Desde los primeros intentos por rescatar la realidad mexicana con las imágenes en litografía, los tipos populares se incluyeron en las publicaciones periódicas por la ingente necesidad que se tuvo, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero, por conocer las características de nuestros habitantes. Quizá, uno de los primeros ejemplos se encuentre en el Semanario de las Señoritas Mexicanas publicado en 1841 y en donde se encuentra la

¹⁷ Manuel Payno “Cacería de venados en Orizaba” en El Museo Mexicano op. cit. vol. I págs. 516-51.

imagen de “La mejicana” (Figura 83) señalada por María Esther Pérez Salas porque “no se da en esta imagen un tratamiento propio de los tipos y probablemente fue tomada de una pintura o figura de cera”¹⁸, aunque, visto desde otro ángulo, representó un esfuerzo por realizar una composición original y apegada a la realidad. Puede decirse que, ante la carencia de pericia y de la escasez de obras mexicanas que se sirvieran de como modelo para los tipos, se empezó también por copias de los viajeros. Como hemos señalado en el capítulo de los artistas viajeros, se tienen trabajos copiados de Waldeck, como “La Meridana” (Figura 120) y El “Indio contrabandista” (Figura 123) aparecidos en revistas como El Museo Mexicano y El Liceo Mexicano en 1844.

Situación que cambia ya bien entrada la década de 1840 con obras como “El aguador”, “La jaroquita” o “Los cocheros” incluidos en El Museo Mexicano, de 1844 y proyectados originalmente para ser publicados en una colección que llevaría por título: *Trajes Nacionales* misma que, deducimos, tenía la intención de crear composiciones originales. En el mismo número de El Museo Mexicano se incluyeron otros tipos populares como: “El jarocho de las cercanías de Veracruz” y el “Aguador de Veracruz” que, a su vez, estaban destinados originalmente para el periódico El Veracruzano pero que al suspenderse los cedió a El Museo... para la sección de *Costumbres y Trajes Nacionales*. Las estampas carecen de firma y de datos del taller litográfico que las realizó, aunque los textos los firma Ángel Vélez y, como señala acertadamente María Esther Pérez Salas, “desde el punto de vista gráfico, siguen los lineamientos de orden generico de los tipos en cuanto aíslan las figuras del entorno físico y la atención se concentra en la indumentaria del personaje, siendo a la vez obras complementarias, ya que en el texto se describen otras características que no se trabajaron en las ilustraciones”¹⁹. Sin embargo, en los números de El Museo Mexicano, considerando las limitaciones que todavía tenían los litógrafos, encontramos obras de importante aliento y valor estético.

Los tipos populares serán, de alguna manera, el antecedente inmediato de las escenas costumbristas, pues fueron el primer paso para representar las costumbres mexicanas de manera más vivida. Faltaba, podemos decir, la ambientación alrededor del personaje para

¹⁸ Ma. Esther Pérez Salas op. cit. p. 254

¹⁹ Ibidem, pág. 263

llegar a la escena, esto sucede en obras como: "Puesto de chía en Semana Santa" (Figura 58) de la cual, hemos dicho, consideramos el primer gran logro en el género realizado por Joaquín Heredia, el gran detalle en la vestimenta de la mujer y en el puesto de aguas frescas así lo atestiguan. A estos trabajos les anteceden los que se hicieron en El Periquillo Sarniento de 1842 en la imprenta de García Torres, ya mencionado, y luego El Gallo Pitagórico, de 1845 que, aunque no bien ejecutados todavía, representan el eslabón entre estos primeros intentos de escenas costumbristas aún endebles en su factura y aquellos que tienen una irreprochable composición.

Respecto a los autores de los llamados *Trajes Nacionales*, sabemos que dos de las imágenes son anónimas: "La jaroquita" (Figura 57) y "El aguador" (Figura 56); las otras dos en cambio, llevan la firma Joaquín Heredia: "Los cocheros" (Figura 54) y el "Puesto de chía en Semana Santa" (Figura 58). Si descartamos el dibujo de "La mexicana", aparecido en el Semanario de las señoritas mexicanas en 1841, podemos decir que será la primera vez en que una serie incluya los tipos populares de México en litografía y hechos por los propios mexicanos. Con ello los litógrafos se esfuerzan por crear imágenes originales, en donde las figuras aparecen de cuerpo entero, de pie, en primer plano y poniendo especial cuidado en las actitudes, así como en la representación cuidadosa de todos los detalles, sobre todo de la indumentaria. El dibujo anatómico en casi todos los casos está excelentemente trabajado, lo mismo que las proporciones del cuerpo y los rostros que en el caso de los cocheros, representan diversas personalidades. A su vez en el dibujo de los "Rancheros", existe un cuidado en representar los sarapes, sombreros y accesorios de los personajes, pero es digno de notarse el buen dibujo del caballo alzando una de sus patas

En el caso del "Aguador", se nota mayor rigidez tanto en la postura del personaje como en la de los niños, siendo clara la poca habilidad del dibujante para ejecutar las inflexiones del cuerpo humano, a mi juicio de toda la serie es la menos lograda, seguramente por ser sacada de una figura de cera. En "La jaroquita", en cambio, parece ser que el modelo fue tomado directamente de una jarochoa quien posó para el dibujante. En todos estos casos prevalece la intención de mostrar a las figuras aisladas de cualquier paisaje o espacio físico, evitando con ello que se exigiera al dibujante mayores detalles.

Esto no sucede en el caso del “Puesto de chía en Semana Santa” (Figura 58), a mi juicio la mejor de las obras, precisamente porque el artista ubica a la vendedora de aguas frescas en un espacio físico identificable, yendo va más allá de su tiendecilla, al representar algunos edificios de la ciudad de México, que por las características de la construcción parece ser el convento de Santa Clara, en la calle del mismo nombre (hoy Tacuba)²⁰. Además de que, en esta litografía, hay un minucioso detalle para representar los huacales que formaban el almacén del puesto de la vendedora adornado con alfalfa y trébol, según lo describe Guillermo Prieto con su seudónimo de Fidel, autor del artículo, y que se completaban con flores de amapola, de chicharo, campánula, mosqueta y rosas. Encima de esta almacén se colocaban los vasos de cristal, las jicaras y ollas para preparar las aguas de limón, horchata, tamarindo, piña y por supuesto chía. Implementos, todos, claramente visibles en el dibujo, lo mismo que el detalle de la ropa de la vendedora adornada con falda ampona y corta, gargantillas de corales, rosarios y relicarios en el cuello y sartas de pulseras en las manos. Es interesante que hasta las puntas del rebozo fueron cuidadosamente realizadas por Heredia. Con este dibujo se alcanza un mejor nivel para la litografía mexicana, representando una pieza clave en la evolución de la litografía pues representa a mi juicio, el momento de transición, al menos en los dibujos de tipos, de los trabajos muy deficientemente ejecutados a aquellos en donde la calidad estética es innegable, propio de artistas como Casimiro Castro de la década siguiente. Sin embargo, para los investigadores de la litografía, la importancia de esta serie ha pasado desapercibida, sin darle un justo lugar en este proceso de evolución de la técnica.

El Museo... por esto mismo representó un hito para la historia de la litografía mexicana, especialmente el volumen III de 1844, donde aparecen estos afanes nacionalistas por conocer los tipos populares, el paisaje mexicano, la arqueología, etc., que repercuten en la técnica. En este número se sigue con la tendencia de dar obras de enorme calidad y belleza, como las litografías coloreadas. El ejemplo es la imagen a color de la “Flor de Manitas”, sacada de una rama cortada del árbol del mismo nombre, que se encontraba en esos años, en el pequeño jardín botánico del Palacio Nacional y admirada tanto por los extranjeros como por los mexicanos. En la explicación se decía que: “la imagen se ha

²⁰ Ibidem pág. 259

diseñado a nuestra vista con toda exactitud (sic) y con presencia del natural se ha iluminado el diseño sin omitir los más ligeros accidentes, haciendo copiar separadamente los órganos de la planta que incluyen el cáliz, el pistilo, ramillete de flores etc. y que se encuentran numerados”²¹ Aun así, su editor Ignacio Cumplido declaraba, al concluir el volumen que “se pensaba sustituir a El Museo... con otro periódico, cuya impresión, lámina y texto fuera superior a cuanto se ha publicado en México... más como el tiempo ha avanzado mucho, y no han podido realizar este proyecto, se comenzará el 4º tomo...”²² El éxito de la revista al parecer fue notorio, pues aumentó considerablemente el número de suscriptores, como no había sucedido con El Mosaico..., incluso en lugares tan alejados de la capital como Monterrey, Mathuala, Tampico, Mazatlán, Guaymas, Campeche, Balancán, San Juan Bautista (hoy Villahermosa, Tabasco) o aún la Habana, Cuba²³.

Para cuando se llega a los Mexicanos pintados por sí mismos el bagaje de conocimientos en este género era amplio. La culminación sin embargo, llega con el libro Antonino y Anita o los nuevos misterios de México publicado en 1851, y luego con el ya multicitado libro México y sus alrededores. En estos álbumes cada escena recrea un jirón de lo mexicano, y no sólo de las clases populares pues en Antonino y Anita se dan abundantes ejemplos de escenas sucedidas en ambientes aristócratas de lujosas mansiones, combinando por tanto los salones de una casa rica, como en la humilde vivienda del personaje popular. El artista se detuvo en todos los detalles para crear una escena casi perfecta, ejemplos de alguna manera le servirán a los litógrafos para elaborar escenas de asunto histórico, religioso o ilustrar novelas.

VII.5. La caricatura.

La caricatura en litografía por su parte tuvo un desarrollo importante en esta época en publicaciones como El Gallo Pitagórico y luego en los periódicos La Orquesta y El Ateneo Mexicano con un leve retroceso en El Tío Nonilla, si nos atenemos exclusivamente a la calidad estética, pues en cuanto a la agudeza del manejo de la sátira política todos guardan

²¹ El Museo Mexicano op. cit. volumen III, págs. 280-281

²² Ibidem pág. 521.

una excelente calidad. A diferencia de los anteriores géneros, gozó de una mayor vida en nuestro país quizá, como lo señala Rafael Barajas, porque ha sido siempre uno de los escasos comentarios periodísticos al que tienen acceso las mayorías analfabetas y semianalfabetas del país²⁴. Pero al igual que otros géneros contó a mi juicio, con una débil tradición anterior; lo que hizo Linati en este aspecto, aunque pionero, fue escaso. Dada las características, es bueno señalar que aquí volvemos a tocar algunas obras que se encuentran en el género costumbrista, en ocasiones es más bien la intencionalidad de la obra lo que crea la caricatura.

En 1845 se edita El Gallo Pitagórico, en donde se encuentran 19 estampas con caricaturas políticas hechas por Hesiquio Iriarte y Joaquín Heredia que trabajaban con Cumplido, en este libro la ilustración juega un papel importante a pesar de que las estampas, fueron realizadas posteriormente a los artículos, y por eso no existe alusión directa a ellas en el texto. Lo interesante es que las imágenes se adaptaron al tono satírico de los textos con cierto manejo costumbrista, al ubicar a los personajes dentro de su contexto, ya sea taller, casa, taberna, captando acertadamente las actitudes de los personajes representados gráficamente²⁵. Pero lo más importante es que en El Gallo Pitagórico encontramos escenas originales, y esto hay que subrayarlo, con ello nuevamente los litógrafos se ven obligados a usar su imaginación y todo su ingenio para recrear los artículos. Podemos decir, al margen de otra lectura, que después de El Museo Mexicano, El Gallo Pitagórico representará, como ninguna otra publicación, los avances de la litografía en el manejo de la composición, el dibujo y la creación original por parte de los litógrafos.

Destacan por ejemplo, las portadas de esta edición, en donde unas figuras alegóricas en formas de monstruos, diablos o seres híbridos mitad animales y mitad humanos, someten a los hombres de manera tan peculiar, como atormentándolos con instrumentos musicales. Es probable que en estos casos todavía hubieran tomado modelos de grabados europeos, en cambio en las escenas siguientes es notorio el ambiente netamente mexicano donde ya no hay duda del esfuerzo por crear obras originales. Así tenemos la escena que representa el encuentro de Erasmo Luján personaje que establece el diálogo con el "Gallo Pitagórico"

²³ Ibidem, pág. 523-526

²⁴ Rafael Barajas op. cit. pág. 19

animal inventado por la fantasía de Juan Bautista Morales, y que a semejanza de una Pitonisa u oráculo de Delfos, dará sus opiniones políticas sobre la situación de México de hecho dentro de los símbolos greco-romanos y después cristianos el gallo tiene esta cualidad de anunciar o dar a conocer noticias. La litografía lleva por título “Dentro de este gallo tienes el alma de Pitágoras”, y en ella encontramos que el plumífero animal se sostiene en la rama de un tronco, dando la idea de que dialoga con el personaje vestido de traje y con sombrero de copa. Si observamos con mayor detalle notaremos que la escena se desarrolla cerca de uno de los canales de la ciudad de México, que se observa al fondo, quizá el de la Viga, con un acertado manejo de la perspectiva y un cuidadoso dibujo en los detalles de árboles, piedras y casas (Figura 71).

Un acierto formal en el manejo de estas caricaturas, lo encontramos en la escena que representa “Un juez y su escribano”, en donde la crítica a la corrupción y a la deshonestidad de los abogados y tinterillos de la época campea en el dibujo. En un estrado, rodeado de una balaustrada, encontramos al juez en su escritorio, al parecer incitando provocativamente a una elegante dama sentada a su lado, con intenciones seguramente de cobrarse con estos “favores amorosos” el pago de algún trabajo legal que estaba en sus manos; en otro extremo aparece el ayudante o escribano que recibe de un campesino de manera subrepticia, notorio porque hace una señal de silencio al llevarse uno de los dedos a la boca, el pago de algún soborno por sus servicios. La ironía se completa en esta imagen por un cuadro colgado en la pared que representa a la justicia, con sus símbolos característicos: la balanza, la espada y la venda en los ojos. Hesiquio Iriarte, autor de esta litografía, firmó en la piedra facilitando, en este caso, el seguimiento a su obra (Figura 72).

Con estas mismas cualidades en el manejo del dibujo y la composición encontramos la escena que representa a un artesano pobre, reclinado en una mesa y rodeado de varios objetos que al parecer indican su oficio como un escultor de figuras de cera o madera, con el título de “Artesanos, la poca esperanza de medrar causa desaliento”. Los detalles en la vivienda con cuadros, un gato, una repisa sosteniendo implementos de trabajo y una olla que derrama su líquido en el bracerero, son bastante ingeniosos para crear la atmósfera de miseria y crítica social (Figura 73). En la “Vieja remilgada”, en cambio, la ironía juega con

²⁵ María Esther Pérez Salas Cantú *op. cit.* pág. 271

lo chusco, representando a una mujer de edad avanzada, de cuerpo enjuto, ridículamente vestida y posiblemente “solterona”, que a manera de un charro trata de atrapar con un lazo a varios hombres jóvenes que huyen ante tal ataque senil. Por otro lado, el gato que se encuentra en el extremo inferior izquierdo, atrapando a un ratón, es una clara alusión simbólica a esta persecución amorosa (Figura 74).

Otra imagen destacable en El Gallo Pitagórico es la de los “Militares”, elocuente testimonio, a decir de Eduardo Báez, de las tropas de la época. La escena representa tres soldados que hacen grupo con gente del pueblo, todos ellos vulgares. Un soldado come descuidadamente algún alimento; otro bebe pulque en el típico vaso llamado “tornillo” al pie de un tendajón que sirve de fondo, y el tercero juega a las cartas con otro sujetos de la misma catadura. Juegan sentados en el suelo, echando las cartas y las monedas encima de una cobija (Figura 75). El mismo Báez señala que una mezcla de estupidez y perversidad emana de sus rostros viciosos, acreditando la capacidad del dibujante para captar actitudes rufianescas²⁶.

A su vez esa excelente capacidad para captar las escenas costumbristas de la clase media vuelve a manifestarse en la litografía “Ay! Ay! Que se resbala Tonchita”, la cual representa un grupo de personajes montados en burros, probablemente al regreso de un día de campo, en donde nos encontramos con una atmósfera más frívola, no exenta de ciertos escauceos amorosos y que nos recuerdan las descripciones de Manuel Payno de estas inocentes diversiones cuando el famoso Arturo, de la novela El Fistol del Diablo, visita Jalapa y entra en contacto con sus habitantes en las diversiones a las que es invitado, en especial en compañía de la bella Apolonia, pues como dice el autor “Las caídas de las muchachas, las dificultades que tienen para gobernar los asnos, hasta la lluvia que sorprende a la comitiva en el camino son otros tantos incidentes que sirven de placer y de motivo de risa; describir el júbilo que reina en estas reuniones sería imposible”²⁷ (Figura 76).

En todas estas imágenes se corrobora el avance que tienen los litógrafos en su arte, aunque en algunas notamos ciertas fallas en el dibujo anatómico y las proporciones del

²⁶ Eduardo Báez Macías “Litografía y vida militar” en el catálogo de la exposición Nación de Imágenes, op.cit., pág. 79.

cuerpo humano. Los editores señalaban no obstante, y con toda razón que “las estampas litográficas que adornan la obra, tampoco dejarán de recibir la aprobación y los elogios de los inteligentes. En obras de esta naturaleza, el lápiz del artista dice más a veces de un sólo trazo, que lo que la pluma del mejor literato pudiera expresar en todo un volumen escrito...”²⁸ La venta del Gallo Pitagórico fue por entregas a un precio de 18 reales en México y 20 reales al interior de la República, en el anuncio se elogiaba el valor de la obra y de las litografías, las cuales según opinión de los editores, “merecerían la aprobación y los elogios de los inteligentes”²⁹.

Fuera de esta publicación no tenemos más ejemplos de caricatura importante, ya que la obra del Tío Nonilla, seudónimo con que era conocido Joaquín Jiménez (1813-1861) lo mismo que su obra inicia en 1850 y La Orquesta publicación fundada por Constantino Escalante once años después en 1861, salen de nuestro esquema cronológico. Aunque creemos se hicieron muchas caricaturas en hojas sueltas.

Herederos de estos caricaturistas para la época del porfiriato, periódicos como El hijo del Ahuizote o El Mundo Ilustrado seguían utilizando la litografía con notable éxito, especialmente en la caricatura; este fenómeno se debía, entre otras razones, a que todavía la técnica fotográfica no se imprimía tan fácilmente en las publicaciones y el dibujante podría trasladar mejor una idea a través de esta técnica que con la imagen fotográfica. De ahí que la litografía sobreviviera mayormente en este género, más que en otros.

VII.6. Estudios históricos.

Para la década de los 40, proliferan una gran cantidad de novelas ilustradas como El Quijote de la Mancha³⁰, El Gil Blas de Santillana³¹ o la Historia de Napoleón³² que ejercitan a los

²⁷ Manuel Payno El Fistol del Diablo, novela de costumbres mexicanas. México, Editorial Porrúa, 1973. (Colección Sepán cuantos... núm 80) p. 106

²⁸ El Siglo Diez y Nueve, domingo 18 de mayo de 1845, pág. 4

²⁹ Ibidem

³⁰ Miguel de Cervantes Savedra El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, litografía de Massé y Decaen (callejón de Santa Clara núm. 8), 1842.

dibujantes litógrafos en la copia, cuando más en nuevas técnicas como las litografías acuareladas. Sin embargo, otro elemento de avance se dio cuando se tuvieron que ilustrar estudios como La historia antigua de México y su conquista de William Prescott, ya que con ello se tuvo que recurrir a los documentos y objetos que se encontraban en el Museo Nacional, a obras ilustradas de la Conquista hecha en siglos anteriores, a los códices mismos y en algunos casos a realizar el dibujo directamente de las piedras prehispánicas como sucedió con el calendario azteca³³. La obra que nos sirve de mayor fuente de análisis en la versión de Ignacio Cumplido, con trabajos de Joaquín Heredia. Desde luego debemos recordar que en estos años no existían estudios profundos sobre la cultura prehispánica. Así tenemos que para la copia de algunos manuscritos mexicanos se recurrió al códice Iztlixlóchitl; a su vez para narrar el viaje de los aztecas desde Aztlán se copió parte de la Tira de la peregrinación tomada del códice Botourini; en cambio otras imágenes como el retrato de Moctezuma se tomaron de la Historia Antigua de Don Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, publicada en 1836 (todavía con grabados) o de la Historia Antigua de México del Padre Francisco Javier Clavijero.

En fin toda una mezcla heterogénea de fuentes que destacaban la visión española de la conquista, con el correspondiente anacronismo y las percepciones distorsionadas del mundo azteca, especialmente notorio en la vestimenta, como hemos dicho, y la ambientación de los lugares. En La historia Antigua de México y su conquista editada en 1846, por ejemplo, en el dibujo de la “Llegada de Narváez” a tierras aztecas se percibe al grupo de españoles con calzas y jubones propios de la moda del siglo XVI, en cambio, los dos indígenas visten penachos y faldellín, muy acorde con la manera de representarlo en los biombos o cuadros de la conquista de los siglos XVII y XVIII. Las mismas construcciones de esta escena denotan un exceso en las fantasías, pues semejan más construcciones europeas que americanas en esa época (Figura 62). Lo mismo sucede con otros dibujos como el “Viaje de Cortés a Cholula” hecho por Joaquín Heredia que repite estos errores de

³¹ Historia del Gil Blas de Santillana, (novela), México, publicado por Massé y decaen, (callejón de Santa Clara número 8). 1843

³² Historia de Napoleón por Mr. Norvins, México, imprenta litográfica del callejón de Santa Clara número 8, impresa por Ignacio Cumplido, (calle de los Rebeldes número 2), MDCCXLIII.

composición y fidelidad histórica, aunada a una baja calidad en el dibujo anatómico (Figura 63).

En cambio, la litografía de "La entrada de Tacuba" es más fiel en la vestimenta indígena, en este caso por haber sido tomada de un códice del siglo XVI (probablemente el Mendocino) (Figura 64), especialmente si notamos la similitud en la manera de disponer las figuras con el busto de los guerreros en la parte inferior y superior de la escena, que recuerdan evidentemente la manera que tenían los pueblos prehispánicos de dibujar estos hechos. Mayor calidad se encuentran en los retratos de algunos personajes como el de Hernán Cortés tomado con toda seguridad de otro retrato colonial o el de Moctezuma también de alguno que se conservaba en el Museo (Figura 66).

Pero pese a estos defectos o fallas, La historia antigua de México y de su conquista representó un avance más en el desarrollo de la litografía. Joaquín Heredia, realizador de la mayoría de las estampas demostró su buena calidad como copista aunque es probable que realizara algunas obras originales. Sospechamos que la escena que representa el "Sacrificio de Guatimotzin" o la muerte de Cuauhtémoc sin firma, es una obra original en donde se nota una buena composición y fiel capacidad en los detalles de la indumentaria y la pirámide al fondo, aunque fallen las cualidades del dibujo anatómico de nueva cuenta (Figura 67).

De esta manera se cerraba un capítulo en la historia de la litografía mexicana del cual todavía es posible analizar con mayor detenimiento otros aspectos que, por limitarlo a cierto periodo y espacio geográfico, no toca en esta investigación. Es conveniente señalar que en este capítulo no tocamos el género de reportaje, porque le dedicamos un apartado especial, pero insistimos en lo importante que fue como género. Lo que creo podemos concluir en este capítulo es que el desarrollo de la imagen dejando a un lado el aspecto técnico, correrá parejo con los afanes nacionalista del país y los deseos de construir una patria moderna en todos aspectos.

³³ Como ya hemos dicho el mejor estudio sobre las fuentes utilizadas para esta obra se encuentra en el artículo de Elena Isabel Estrada de Gerlero "La litografía y el Museo Nacional como armas de Nacionalismo" op. cit. pág. 153-169.

CONCLUSIONES

Al hacer una revisión exhaustiva de las fuentes primarias y secundarias para el estudio de la litografía en México, hemos llegado a varias conclusiones. La primera es comprobar la tesis central, señalada en la introducción, la cual demostró que sólo analizando el contexto social, político y económico de la época se puede entender el desarrollo de la litografía mexicana con mayor profundidad. Resultó evidente que los procesos históricos influyeron decididamente en los avances y retrocesos que tuvo la técnica litográfica en estos años. La crisis del papel en 1844 y la guerra con los Estados Unidos de 1847 a 1848 son las pruebas más palpables. Sin embargo, es posible determinar otros momentos, a partir de situaciones coyunturales, que no son tan evidentes. Ejemplo de ello es la escasa producción de litografías desde su introducción en 1827 y hasta 1837, periodo en la cual creemos, los efectos de la guerra de Independencia fueron determinantes al haber dejado al país en bancarrota y por tanto poco apto para fomentar la cultura o manifestaciones artísticas. Incluso fenómenos universales, como el romanticismo, toman un camino especial en nuestro país, pues para el caso de la litografía fue importante porque representó una nueva actitud estética de reconocimiento al pasado y, por lo tanto, de búsqueda a las raíces históricas plasmadas en los temas de las revistas literarias, necesaria especialmente después de la Independencia, cuando se está en búsqueda de una identidad nacional.

Nuestra hipótesis central nos obligó asimismo, desde un principio, a tomar conciencia de lo difícil estudiar de manera exhaustiva la litografía hasta finales del siglo XIX, como se había pensado inicialmente, sobre todo por la limitación del tiempo establecido para concluir una tesis. De haber tocado los siguientes años, que van de 1849 a 1899, hubiera sido importante una mayor análisis histórico y estético, a partir de una revisión profunda de las fuentes y los procesos históricos. Este análisis, seguramente, nos hubiera dado una explicación más completa de todo el proceso de decadencia, entendida la decadencia no por una pérdida de la calidad estética, sino por la drástica reducción de imágenes litográficas resultado, entre otras causas, de la llegada de nuevos métodos de reproducción gráfica que la sustituyen, especialmente de la fotografía y el fotograbado. Hubiera sido necesario, también, dar cuenta de cómo se gestaron los cambios que tomaba la

técnica, pues, sin duda, a fines del siglo XIX, la litografía se encontraba en una etapa de industrialización distinta a la de sus inicios que conservaba un carácter artesanal, de lo que adelante hablaremos.

Para analizar cabalmente todos estos procesos era necesario también revisar un mayor campo en las fuentes primarias especialmente los periódicos y los archivos que dieran respuesta a muchas preguntas como saber exactamente cuándo la litografía se auxilió de imágenes fotográficas para ser más fiel en sus dibujos, cuándo aparecieron los primeros álbumes fotográficos y las colecciones de tipos populares en dicha técnica, lo mismo que la venta de retratos fotográficos de figuras célebres y, sobre todo, el efecto o la respuesta que tuvieron los talleres ante ello. Las noticias en periódicos hubieran proporcionado las nuevas alternativas que ofrecieron los litógrafos para enfrentarse a estas crisis y los archivos notariales información para saber de qué forma los talleres redujeron el número de su personal y las nuevas relaciones laborales que se crearon. También era importante saber el papel que jugaron las innovaciones técnicas que, desde luego, revolucionaron el campo de la litografía.

Tal revisión de fuentes nos hubiera llevado más tiempo, debido a la vastedad de las mismas. Es por eso que decidimos terminar nuestra investigación en el año de 1847 o 1848, si consideramos los efectos, que como hemos visto, es cuando se cierra el primer periodo de auge de la litografía mexicana. Año, por supuesto, no tomado arbitrariamente pues está marcado por la presencia de la guerra con los Estados Unidos, que desde luego influyó en el desarrollo de la litografía. Después de este año sólo podemos señalar etapas tentativas, como la que creemos va de 1849 a 1856 (para nosotros el momento del segundo auge) cuando aumenta la producción de imágenes litográficas y se dan los mejores trabajos desde un punto estético, producto de la experiencia acumulada. Un primer intento de estudio sobre este segundo periodo de auge podemos verlo en el anexo 9 de esta tesis. Luego vendría una etapa que va de 1856 a 1870 cuando se enfrenta la técnica litográfica a los nuevos métodos de reproducción como la fotografía, cada vez más competentes, mismos que la llevarán, finalmente, a su decadencia a fines de siglo. El proceso, sin embargo, fue lento y se hace necesario analizar la convivencia que se sucedió entre 1870 y 1899 de diversas técnicas de representación visual y conocer si otros acontecimientos históricos influyeron.

Precisamente, como ya hemos dicho, uno de los aspectos considerados al iniciar el presente estudio, fue el de señalar etapas de su evolución y vincularlas a todo un contexto, porque además de que no lo han hecho otros investigadores, creemos explican el verdadero desarrollo de la litografía en México, distinto al que siguió en otros países. No se había establecido, por ejemplo, un periodo oscuro de la litografía mexicana que va de 1827 a 1837, etapa en que se conoce muy poco de la producción. Con este tema iniciamos nuestro primer capítulo, en el que damos cuenta de importantes datos descubiertos en la investigación, como la llegada de las primeras máquinas litográficas, antes de el arribo de Linati y el destino final de las prensas que trajo el italiano a nuestro país.

Desde luego, tampoco se había tratado la primera etapa de auge que nosotros hemos marcado entre 1837 a 1847, cuando la recuperación económica del país, pese a varios obstáculos, empieza a reactivarse. Esta periodo lo hemos dividido en varios capítulos, a partir de los varios personajes que intervienen en el proceso. En el II, por ejemplo, quisimos resaltar la presencia del editor con una amplia visión empresarial, como fue el caso de Ignacio Cumplido y otros editores, la cual no se puede desligar de las nuevas ideas sobre el nacionalismo mexicano que se había incubado desde la Colonia, lo mismo que el concepto de modernidad y la apremiante necesidad de educación en todos los sectores sociales, con lo cual se creía se alcanzaría el progreso. En muchas de sus propuestas editoriales podemos encontrar esas ideas que además eran sólo eco de las de los escritores, agrupados en varias sociedades literarias y colaboradores de las revistas y periódicos. Dichas propuestas sólo pudieron gestarse aquí, en nuestro país, por las mismas condiciones sociales y culturales que formaron esas necesidades a partir de una realidad que no se puede encontrar en otras naciones y que finalmente dieron el rumbo a los proyectos literarios o periodísticos que contenían imágenes litográficas.

Los capítulos III y IV, tocan las casas o talleres litográficos y la labor de los dibujantes litógrafos respectivamente. A la par de nuevos datos encontrados sobre los talleres y los dibujantes litógrafos, consideramos que también se intentó explicar su desarrollo a partir de los procesos sociales de la época, entre ellos la crisis del papel, pero especialmente las propuestas nacionalistas que les marcaron los editores para realizar sus obras. Por otro lado, desde 1837, las guerras internas entre varios partidos, la decadencia y la reapertura de la Academia de San Carlos conectada con el desarrollo económico,

afectaron a estos dos grupos de manera muy importante. Especialmente fue claro que cuando no se dieron clases de dibujo en la Academia de San Carlos los dibujantes litógrafos tuvieron que formarse directamente sobre la marcha en los talleres, con los fracasos y carencias que notamos en las primeras litografías.

Pero de todo ello quisimos destacar los vínculos que se dan entre el editor, el impresor litógrafo y el dibujante litógrafo. Casi nunca se había señalado que, a diferencia de otras manifestaciones plásticas y artísticas, como la pintura y la fotografía, en el trabajo litográfico intervienen estos tres personajes los cuales es imposible desligar de un plumazo y ver a uno sólo de ellos, más bien tratamos de analizar cuidadosamente el papel que cumple cada personaje en este engranaje para producir las litografías. De capital importancia fue descubrir las conexiones entre estos tres elementos, sus interrelaciones, formas de trabajo, muchas de ellas plasmadas en los documentos notariales y la manera en que podían cambiar de un papel a otro, es decir de impresor a editor, por poner un ejemplo. El estar consciente de esta relación nos obligó a mantenernos alerta para descubrir algunos de los hilos que se tejían y la intencionalidad que está detrás de una litografía, a veces independiente de la que quiso darle el dibujante pues, sin duda, fue el editor, en la mayoría de los casos, quien marcó las pautas de lo que se debía o podía litografiar, incluso a quienes estuvo dirigida, por qué medios y de qué forma se hacía. Desde luego que hubo dibujantes litógrafos que tuvieron libertad para elegir el tipo de obras que querían hacer, pero no podemos olvidar que siempre fueron empleados de un editor. Con estos lineamientos se pudo establecer el lugar que ocupaba cada uno de los tres personajes que intervenían en el proceso litográfico, y el por qué se le daba pocos créditos a los dibujantes, que eran los verdaderos artistas. Desgraciadamente, el que no firmaran sus obras nos ha dificultado encontrar mayores datos sobre ellos.

La presencia de los artistas extranjeros por ello fue decisiva en la evolución de la litografía mexicana que tocamos en el capítulo V. Pintores como el italiano Pedro Gualdi, establecido en nuestro país desde 1836, influyó en la manera de hacer paisaje urbano, sin lugar a dudas. A diferencia de otros países que contaban con una fuerte tradición en este tipo de géneros, como sucedía en Francia o España, la carencia de maestros en ciertos ramos obligó a los litógrafos a echar mano de la producción de extranjeros o incluso a que fueran esos extranjeros los que promovieran álbumes sobre el paisaje mexicano. Además de

Gualdi, otros artistas viajeros como Carl Nebel, la señora Elizabeth Ward, Federico Catherwood o Federico Waldeck, influyeron sin duda en ese desarrollo, registrado gracias a las fuentes hemerográficas que fueron de gran utilidad. La prensa reflejó precisamente esta situación contradictoria de rechazo y aceptación a la obra de los extranjeros y que es un fenómeno poco analizado dentro de los estudios de historia de arte. Creemos que situaciones semejantes se vivieron en el resto de Latinoamérica, como fue el caso de Cuba, que apenas empieza a analizarse y el cual sólo conocemos en parte por el trabajo de María Esther Pérez Salas³⁴. Faltó en nuestro caso encontrar una historia de la litografía en los Estados Unidos, que nos hubiera ayudado como parámetro para medir estas influencias del exterior. Es decir, nos hemos preguntado si también en el país del norte los artistas viajeros influyeron en la litografía.

El capítulo VI repasa la importancia de la guerra con los Estados Unidos en el desarrollo de la litografía, ya que dicho conflicto significó, por un lado, una caída para su desarrollo al realizarse un bloqueo que impidió la compra de papel pero, a la vez, ocasionó un impulso hacia otros caminos inéditos, como fue la aparición de un género que consideramos de reportaje, poco practicado hasta entonces.

Por otro lado, el desarrollo de la prensa a nivel mundial asociado con la invención de máquinas modernas que se conocieron en México, como la cromolitografía, fue otro factor que ayudó a la litografía para abaratar los costos, imprimir un mayor número de ejemplares e incluso a otorgarle un carácter de mayor verosimilitud cuando las imágenes se imprimieron en color. Recordemos que en plena expansión industrial, países como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, fomentaban en todo el mundo la adquisición de métodos modernos, cada vez más eficaces y rápidos para la reproducción de imágenes, del cual se hicieron eco, los editores y dueños de talleres en México.

Desgraciadamente, de este último aspecto no encontramos abundantes noticias en las fuentes; tampoco encontramos que la producción litográfica estuviera vinculada específicamente a uno de los grupos políticos que empezaba a conformarse en esta época como fueron los liberales y los conservadores, quizá precisamente por lo incipiente de estas diferencias ideológicas, las cuales se polarizarán, verdaderamente, en la década de 1850. A

³⁴ María Esther Pérez Salas op. cit. en su trabajo toca mucho el caso de los tipos populares cubanos. Págs. 82-99.

diferencia de la pintura académica, la litografía no se ve influenciada por cierto sector que le imponga su ideología y con ello su temática como sucedió en la Academia de San Carlos con la influencia de los conservadores que ocasiona una abundante producción pictórica de tema religioso. Si bien existen abundantes litografías de santos, no fue el tema predominante tocado por los litógrafos. A su vez, bastaría revisar los héroes nacionales que se representaron en litografía en la década de 1840: figuras condenadas por los liberales posteriormente como Agustín de Iturbide o Hernán Cortés no parecen ser símbolo de rechazo todavía.

Creemos a la vez, que la litografía influyó también en la sociedad que le marcaba los temas. Sin duda, aunque no existen registros contundentes, a través de las imágenes litográficas los mexicanos pudieron conocer su paisaje, sus edificios, costumbres, tipos y toda una serie de datos y de conocimientos que irán forjando esa nacionalidad en ciernes, ese sentimiento de pertenecer a un país y un territorio con características propias.

También creemos que, pese a esa notable apertura que se generó en el periodismo del siglo XIX y de fomento a la educación, quienes verdaderamente tuvieron acceso a las litografías en las revistas ilustradas y los álbumes sobre temas nacionales fueron las clases acomodadas. Dado el precio de estas publicaciones, fueron los grupos sociales encumbrados quienes tuvieron el poder adquisitivo para comprarlas. Esto no excluye la enorme producción en hojas sueltas que contenían litografías, por ejemplo de santos, accesible a la mayoría de la población, pero desafortunadamente de la cual por sus mismas características nos ha llegado poco y está más dispersa.

Otro aspecto, no tocado directamente en la tesis, pero que resulta de un análisis global es el hecho de que en México, casi ningún artista o pintor de renombre probó suerte en la litografía dejándose esta labor a los dibujantes de los talleres, que casi siempre eran considerados artesanos. Contrario a lo que sucedió en Europa en donde algunos artistas destacados se lanzaron a dejar constancia de sus obras en la litografía, o caricaturistas litógrafos, como Daumier, se convirtieron en figuras reconocidas en el ámbito artístico. Por lo mismo en México tampoco apareció, hasta lo que sabemos, ninguna disputa, como sucedía con los fotógrafos, de si los profesionales de la litografía eran considerados artistas o simples artesanos. Parece ser que el papel y sobre todo el lugar que tenían los litógrafos estaba muy claro, podían ser alabadas sus obras como artísticas, pero en la práctica real, por

ejemplo, para efectos legales de pagos de impuestos, reconocimiento público o asociaciones eran considerados artesanos. El caso de Gualdi refleja muy bien esta situación pues es de los pocos que se le da la categoría de artista, pero quizá ello se debió a su extracción principal de pintor. Hipólito Salazar fue, en cambio, de los pocos litógrafos que participaron en la Academia de San Carlos reproduciendo las obras más importantes de los alumnos y maestros. Sin embargo, su colaboración no rebasó este ámbito y no sabemos que en esta etapa la litografía se impartiera como una carrera equiparable a la de pintor.

La años que analizamos de la litografía mexicana podrían caracterizarse, como hemos dicho, por sus matices artesanales, a diferencia de las etapas siguientes, es decir, a partir de 1860 y hasta bien entrado el siglo XX, en que, por lo poco que hemos conocido, presentará características propiamente industriales. Los talleres litográficos a principios de siglo muestran un desarrollo sorprendente reflejado en la especialización del trabajo; para hacer una imagen empleaban a varias personas que cumplían una específica función como granear la piedra. A su vez las relaciones de trabajo son también muy parecidas a las que existen en una fábrica, donde se hacen objetos en serie y mecánicamente. En cambio, las relaciones de trabajo de los litógrafos de la etapa que tratamos tenían todavía un sello gremial en la cual encontramos aprendices, oficiales y maestros, y en donde, por cierto, el aprendizaje se daba en el propio taller, sujeto a reglas en ocasiones que parecerían de etapas anteriores, en muchas ocasiones los trabajadores vivían en el mismo taller. Las máquinas que se utilizaban eran, a su vez pocas y pese a necesitar cierta especialización, no complicadas en el manejo, por lo cual todos los empleados las podían maniobrar. Aún así, se encontraba un técnico especializado que manejaba las prensas y un maestro dibujante que realizaba la labor gráfica, ayudados ambos por sus aprendices y sujetos a los dueños del taller con los requerimientos del editor.

Esta situación cambiará, no obstante, a partir del porfiriato en donde se crean grandes empresas litográficas, con sofisticadas máquinas para el fotograbado, la fotolitografía, las imágenes en color etc. y en donde las relaciones de trabajo son más acordes con una fábrica. En estos nuevos talleres por lo que sabemos encontramos un mayor número de trabajadores en su mayoría especializados que dividen su trabajo claramente y en donde se exige un aprendizaje que debe de ser en su mayoría, previamente adquirido, en especial de aquellos que realizan la parte de los dibujos y la obra artística.

Es importante destacar también que la litografía vino a desplazar a otros métodos de ilustración como los grabados por ciertas ventajas, en especial porque con la litografía el dibujo del artista y el impreso eran prácticamente idénticos, pues el dibujante trabajaba directamente sobre la piedra; no había necesidad de que otra mano retocara el dibujo, y menos aún había que copiarlo utilizando otro medio expresivo; podía hacerse de cualquier modo y el artista podía emplear a voluntad cualquier esquema lineal o no emplear ninguno debido a que se dibujaba sobre la misma piedra que también servía para la impresión. La litografía permitía, además, el uso de la gama más completa de tonos entre el negro y el blanco, y los reproducía con gran facilidad. Esta última razón era la más importante, porque el dibujo sobre la piedra exigía menos complicaciones al dibujante para realizar sus composiciones, que por ejemplo las incisiones que pedía el grabado en todas sus modalidades. A todo ello se sumaba el hecho de que la piedra litográfica, imprimía un mayor número de copias sin perder calidad y con ello se abarataban los precios de ahí que alcance popularidad y rápida aceptación.

Pero sin duda el aspecto que más resaltaría para el desarrollo de la litografía en México fue el acendrado nacionalismo que se reflejó en las revistas ilustradas de la época. Junto a la infinidad de copias que se hicieron en estos años y que, por supuesto permitieron el ejercicio de la práctica a los litógrafos, la necesidad de ilustrar asuntos sobre el país, permitió la creación de obras originales en todos los géneros. La litografía cumplía el papel de describir lo mexicano, en ocasiones para completar las narraciones literarias sobre nuestros asuntos. Fueron varios los escritores que encontraron, a través de las imágenes litográficas, el complemento idóneo para ilustrar sus narraciones, tanto en la poesía como en la prosa. Por lo tanto el desarrollo de la litografía corre parejo, o mejor dicho, está íntimamente vinculado, con el desarrollo del pensamiento literario en México y el auge de las revistas ilustradas que se dieron a partir de 1840. Lo paradójico, como bien ha señalado Pablo Mora, es que este incipiente auge editorial se da en un momento de poca cohesión social, en un país donde los pronunciamientos en contra del sistema en el poder se daban constantemente y en donde la situación nacional parecía más endeble que nunca³⁵. Todo ello porque:

³⁵ Pablo Mora "Guillermo Prieto (1818-1897)" en La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX, México, Coordinación de Humanidades/UNAM, 1996.

Los escritores entonces reconocen un país fragmentado y diverso y ven en la práctica literaria -las revistas- las posibilidades de establecer vías de comunicación y ofrecer una imagen del territorio nacional. Esta imagen de nación estará regida por dos factores: la captación de una realidad hasta entonces ignorada, pero también por la confección de una trama que refleje los signos de una nación encaminada hacia la felicidad. Esta articulación implica hasta cierto punto, la construcción de una conciencia nacional en la medida en que se delimitan provincias, caminos, costumbres, y se pone de manifiesto en los lectores las potencialidades y diversidad de un territorio nacional...dicho reconocimiento se da en un momento crítico de la vida del país, pues para entonces -comienzos de la década de 1840- se había perdido Texas y Yucatán se separaba de México...³⁶

En otras palabras, como si la propia situación de debilitamiento político e incertidumbre provocara la necesidad y urgencia de crear un respaldo cultural donde se proyectara la unidad de una nación: su imagen. En realidad, eso era lo que producía la litografía mexicana un "lazo nacional", que aunque el término fue acuñado por Pablo Mora para aplicarse a la literatura, también podría hacerse con la litografía. La búsqueda de lo nacional no distingue quienes tuvieron un papel de héroes o villanos en nuestra historia, por eso se hace necesario conocer el rostro de Hernán Cortés, de Agustín de Iturbide o el cura Hidalgo, lo mismo el pasado prehispánico como el colonial, demostrado en obras que hacen alusión a los dos periodos. Tenemos retratos de los virreyes, junto con obras de origen prehispánico: códices, esculturas o personajes como el emperador Moctezuma. Sin duda, se tuvieron dificultades para realizar vistas arqueológicas como de las ruinas mayas, por lo costoso, largo y peligroso del viaje, pero ello no impidió que se tocaran los temas prehispánicos. Los mexicanos de entonces sintieron sin duda admiración por este pasado, pero no estaban muy seguros de entender su valor y sobre todo no se tuvo el conocimiento necesario para asimilar su estética, se limitaron a dar datos muy generales y a reproducir las imágenes lo más fiel posible. La litografía de la Virgen de Guadalupe, en cambio,

³⁶ Pablo Mora "Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX" *op.cit.* pág. 194

cohesionó a todos los mexicanos y por ello se encuentra en varias publicaciones. Sin duda esta característica de lo nacional abre nuevos problemas como el buscar qué tipo de imágenes para cada grupo social eran las que consideraban nacionales, pues como hemos dicho todavía no se da esa división entre una mentalidad conservadora y otra liberal.

En los años que van de 1837 a 1855, el país quería reconocerse visualmente, sentirse orgulloso de sus edificios, tanto religiosos como civiles, y muy al contrario de lo que a veces se ha dicho, incluso de esos monumentos heredados del periodo colonial. Los mexicanos también querían saber cómo eran sus héroes, próceres, militares, escritores, políticos y artistas que habían dejado una huella en el país. Incluso los virreyes españoles tenían cabida en estas publicaciones y los artistas de teatro, tanto los cómicos, los actores dramáticos o los cantantes de ópera que pasaban por estas tierras. Conocer el paisaje mexicano también era otra necesidad, que no se cumplió cabalmente en la vertiente del tema arqueológico, por las mismas dificultades que implicaba, pero al menos se hicieron los primeros intentos y si alcanzó enorme éxito en el paisaje rural y en el urbano, aunque en un inicio, cabe aclarar, la escasa preparación de los dibujantes no permitió la creación de obras maestras. Pero la búsqueda de los caminos más importantes, las cascadas, la flora y fauna están en las publicaciones. La litografía también dio cuenta de algunos sucesos trágicos, como terremotos, revueltas y las consabidas guerras que asolaron al país, en especial la de los Estados Unidos. La representación de tipos populares y de escenas costumbristas fueron otra de las necesidades que se consiguieron paulatinamente y que analizamos en el capítulo VII. A pesar de los iniciales fracasos, finalmente se llegó a la perfección en este género, adelantándose o puede decirse superando a los discípulos de la Academia de San Carlos, en aspectos como el trabajo de las escenas costumbristas o los tipos populares, que no fueron tocados por los estudiantes de este centro al menos durante los primeros años. Para el segundo periodo de auge la calidad de las imágenes es indiscutible así como su abundancia, ver el anexo 9.

A través de las imágenes litográficas se construyó, puede decirse, y con ello no creo exagerar, un elemento de identidad entre los mexicanos, un elemento de cohesión necesario en momentos tan aciagos. Los mexicanos seguramente se sintieron orgullosos al repasar en los álbumes y revistas ilustradas todas las bellezas que encerraba nuestra patria. A nivel de desarrollo de la comunicación visual, puede decirse que la litografía fue creando también

una cultura de la imagen en nuestro país que ira enriqueciendo tanto el folklore mexicano como el ámbito artístico. A pesar de que la mayoría de la población era analfabeta, situación que no ayudo al desarrollo editorial, puede decirse que dicho factor también impulsó la proliferación de imágenes, entre ellas las litográficas, pues se entendía mayormente una caricatura que un texto. Fenómeno que desgraciadamente no analizamos en este trabajo y dejamos para futuras investigaciones. Pues resulta evidente que la litografía ejerció una influencia en la difusión de ideas políticas y de conciencia nacional, ya que para la mayoría de los mexicanos estas imágenes decían más que mil palabras, especialmente la de hojas sueltas con información de todo tipo.

Cabría señalar, finalmente, que en un principio la aparición de varias investigaciones sobre la litografía mexicana me hizo pensar que un nuevo estudio sobre el mismo tema poco tendría que aportar. Sin embargo, la investigación presente demuestra todo lo contrario, ya que la revisión de fuentes primarias, poco analizadas hasta ahora, arrojaron infinidad de datos inéditos o susceptibles de nuevas interpretaciones. El ejemplo más claro fue el caso de Pedro Gualdi, de quien por un simple dato aislado fue posible reconstruir una biografía más completa (ver el anexo número 10). En este sentido la revisión de los periódicos de la época y de los archivos notariales también permitieron la reconstrucción de aspectos poco conocidos, como fueron las relaciones de trabajo en los talleres litográficos. Aplicar también una metodología distinta a la utilizada por estos investigadores fue la llave para encontrar nuevos caminos. El primer paso fue siempre partir de la columna vertebral de nuestra tesis, es decir vincular la producción litográfica al contexto nacional, además de ello nuevas perspectivas de análisis para la litografía fueron de gran ayuda, entre ellas, las propuestas de Beatrice Farwell o Svetlana Alpers que en este último caso se había aplicado a la producción de la pintura holandesa, (ver el capítulo VII). Precisamente en dicho capítulo "Una reflexión sobre el desarrollo de la litografía mexicana entre 1827 a 1847" analizamos una categoría en la cual consideramos a la litografía como un arte descriptivo y no narrativo. La ventaja que tuvo para nuestro trabajo, fue comprender los mecanismos de comunicación que se establecen en un sociedad con un arte descriptivo, preguntarnos a quien va dirigido y cuales son las intenciones de ello. Es decir, el modelo de interpretación que aplica Svetlana Alpers a la pintura holandesa del siglo XVII, consideramos puede ser también aplicado a la litografía mexicana del siglo XIX y con ello

entender mayores vínculos entre manifestaciones artísticas y procesos sociales. En el arte siempre se ha discutido si es destacable el imitar o crear, pero se puede partir de procesos con mayor profundidad como el de describir o narrar.

Entre las metas no conseguidas que quedaron en esta tesis están: profundizar más en las fuentes de archivo para detectar los derechos de autor y la cesión de los mismos, pues en una intrincada red en donde intervinieron los editores, los dibujantes y los litógrafos, fue algo muy común la copia entre los litógrafos que nos impidió conocer al artista original. Seguramente se dictaron leyes sobre el asunto para reglamentar las actividades de una técnica que estaba abriéndose camino entre los medios de comunicación visual. También otros puntos que no se concretaron está la localización de obras fundamentales en el desarrollo de la litografía, como es el caso de el libro El árbol de la cera de 1830 y la novela El Conde Dándalo también de 1830, pero sobre todo la novela La Etelvina, de 1835 que a manera de eslabón perdido nos ayudaría a entender parte del periodo oscuro de esta técnica. Es necesario asimismo revisar la producción en provincia, que aunque muy escasa en esta etapa, pudiera ofrecer sorpresas para entender el proceso en su conjunto. En especial la producción de provincia empezó a partir de 1849, ver anexo 9. Finalmente creemos, que pese a estas incógnitas se resolvieron muchas dudas, algunas planteadas en el inicio de la investigación y otras que surgieron a lo largo de la misma.

ANEXO 1

1826, septiembre 18 México.

Inventario elaborado por Claudio Linati de Prevost de todo lo que compone el establecimiento de Litografía actualmente en México.

Proyecto para establecer la Litografía y Calcografía en México. Solicitud de indemnización de Claudio Linati; inventario del equipo litográfico.

- Una prensa pequeña de tres cilindros.
- una prensa grande con palanca.
- Siete cilindros de París nuevos
- Dos botellas de barniz de Munich.
- Una caja de negro de París superior.
- Un surtido de lápices litográficos.
- Un surtido de tinta química para dibujos lineales.
- Un surtido de tinta química para fondear
- Un surtido de tinta química para conservar los dibujos en la piedra.
- Treinta y cuatro piedras de a ocho sobre once libras cada una.
- Once piedras para música de a dieciseis, sobre diecinueve libras.
- Siete piedras de a setenta sobre cien libras.
- Otras piedras para moler, molinillos y otros trastes necesarios para el establecimiento
- Una regla mecánica para equilinear.
- Un surtido de colores para aguar mapas.
- Hoja de acero para plumas litográficas.
- Dos cueros de reserva para las prensas.
- Una colección de estampas para modelo de todo g, género de Litografía.
- veinticinco cartones bruñidos de Inglaterra para dar lustre a las estampas.

1 foja

foja 186.

exp. 8

vol. 5 A.G.N. Ramo Hacienda¹

¹ Datos obtenidos en la tesis de Enrique Cervantes Sánchez Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822- 1846. Catálogo documental e interpretación histórica, México, tesis para obtener el grado de licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1997, págs. 340-341.

ANEXO 2

1826, septiembre 21, México

Certificado expedido por Claudio Linati, litógrafo, a favor de José, María Gracida.

Certificación de conocimientos y aptitudes litográficas.

Certifica que José, María Gracida natural de Oaxaca, ha trabajado en su taller desde el mes de enero del presente año hasta ahora aprendiendo la Litografía y que, por su aplicación y disposición natural, se halla capaz de desempeñar su obligación, sea trasladando en la piedra dibujos, sea de lápiz, sea de pluma: que se halla instruido del modo de fabricar tinta y otros mixtos químicos necesarios a la Litografía, y de imprimir con exactitud cualquier dibujo linear, mapas, escrituras, etc; y certifica también, que teniendo ocasión de practicar dicho arte se perfeccionará en él en términos de contribuir a la ilustración de su país. Por fin, certifica y tiene la satisfacción en ello, que Gracida es un joven de buena conducta y crianza y laborioso, calidades que cree le asegurarán algún día un lugar distinguido entre los artistas mexicanos. Lo que para que sirva a los fines del interesado afirma.

Obvs: este documento seguramente fue un anexo de la representación del 22 de septiembre de 1826 que José, María Gracida dirigió a (Juan José Espinosa de los Monteros, oficial mayor de la Secretaria de Relaciones Interiores y Exteriores)

1 foja

Foja 195.

Exp. 8

vol. 5.

A.G.N. Ramo Hacienda²

² Ibidem. págs. 347-348

ANEXO 3

1826, septiembre 27, México

Certificado expedido por Francisco Manuel Sánchez de Tagle, secretario de la Academia Nacional de las Nobles Artes de San Carlos, a favor de José María Gracida

Certifica que José María Gracida ha concurrido por el espacio de nueve meses al estudio del dibujo, en cuyo tiempo ha obtenido cuatro premios. Y para que conste da el presente a petición del interesado para los efectos a que halla lugar.

Obvs: seguramente al igual que el documento anterior, el que aparece descrito en esta ficha ha de haber sido anexo de la representación del 22 de septiembre que José, María Gracida, ex aprendiz de Claudio Linati, dirigió a Juan José, Espinosa de los Monteros, oficial mayor de la secretaria de Relaciones Interiores y Exteriores.

1 foja

foja 196

Exp. 8

Vol. 5

A.G.N. Ramo Hacienda ³

³ Ibidem. pág. 348

ANEXO 4

1828, marzo 7, México.

Inventario de todo lo que compone el establecimiento de Litografía, actualmente en México, entregado al (director general, Pedro Patiño Ixtolinque), de la academia de San Carlos, por(José) Ignacio Serrano en representación del Gobierno.

Compra de la Academia del equipo litográfico entregado por Claudio Linati aprobación del Presidente Guadalupe Victoria; su entrega.

- Una prensa pequeña a tres cilindros
- Una prensa grande con palanca
- Siete cilindros de París nuevos
- Cuatro botellas de barniz de Munich
- Una caja de negro de París superior
- Un surtido de lápices litográficos
- Un surtido de tinta química para dibujos lineares
- Un surtido de tinta química para fondear
- Un surtido de tinta química para conservar los dibujos en la piedra.
- Treinta y cuatro piedras de a ocho sobre once libras (de peso) cada una
- Once piedras para música a dieciseis, sobre diecinueve libras.
- Siete piedras de a setenta sobre cien libras
- Tres piedras para moler, molinillos y otros trastes necesarios al establecimiento.
- Una regla métrica para equilinear
- Un surtido de colores para aguar mapas.
- Una hoja de acero para plumas litográficas
- Dos cueros de reserva para las prensas.
- Una colección de estampas para modelo de todo género de litografía
- Veinticinco cartones bruñidos de Inglaterra para dar lustre a las estampas.

Obvs. aunque en el original se indica que el material fue entregado al secretario de la Academia (Francisco Manuel S Sánchez de Tagle), en realidad lo recibió su director

general que en esta fecha, 7 de marzo de 1828, lo era Pedro Patiño Ixtolinque, quien firmó de recibido en el propio inventario.

2 fojas

foja 201-201 v.

Exp. 8 Vol 5.

A.G.N. Ramo Hacienda⁴

⁴ Relación, pág. 234.

ANEXO 5

1828, septiembre 12, México

Representación de Pedro Robert y Carlos Fournier, profesores franceses de Litografía residentes en la ciudad de México, dirigida a (Guadalupe Victoria, Presidente de los Estados Unidos Mexicanos).

Solicitud al Presidente Guadalupe Victoria de las prensas litográficas de Claudio Linati y de un local, a cambio de enseñar Litografía. Informe acerca del equipo litográfico de Linati.

Siendo franceses residentes en la ciudad de México y profesores peritos en el arte litográfico, desean contribuir al engrandecimiento de la ilustración de esta República propagando la instrucción del apreciable descubrimiento litográfico, tan útilmente en la Europa culta (sic) y, al mismo tiempo, asegurarse su sustento y establecimiento aquí. Por lo que desean solicitar las dos prensas que se hallan sin uso en la Academia de San Carlos y un local amplio en el centro de esta capital para establecer un taller, todo por un término de dos años. Comprometiéndose a cambio en instruir a seis jóvenes huérfanos de la Casa Patriótica del Hospicio de esta Ciudad, entregándolos peritos al término de un lapso de tiempo; extendiéndoles Pedro Robert los conocimientos que propone a discípulos particulares en el aviso impreso que anexan. Ofrecen ese servicio útil y ventajoso para los mexicanos que carezcan de ese tipo de establecimiento. De aceptar su propuesta, solicitan que se libren las órdenes correspondientes y se pueda formalizar un contrato.

Obvs. Incluye anexo, ver anexo 6.

2 fojas.

Fojas 18-18 v.

Exp. 3

Vol. 6

A.G.N. Ramo Hacienda ⁵

⁵ Ibidem, pág. 370

ANEXO 6

Volante (de Pedro Robert, profesor), "La litografía, impreso en la imprenta de C.C. Sobring y Cía.

Solicitud al Presidente Guadalupe Victoria de las prensas litográficas de Claudio Linati y de un local, a cambio de enseñar Litografía. Informe acerca del equipo litográfico de Linati. Clases de Litografía; volante.

El descubrimiento de la Litografía ha tenido éxito en Europa extendiéndose sus establecimientos a las principales ciudades por la belleza que se logra en la representación de todo tipo de dibujos y letras, a un nivel no logrado por la imprenta conocida y el grabado en metal. Los mexicanos, quienes han apreciado esto por las obras que han traído los extranjeros e interesados por la ilustración de su país, han hecho venir de Francia algunas prensas que existen inactivas por la falta de peritos que las dirijan, erogando crecidos costos que en breve se ahorrarán, pues aquí abunda la piedra caliza, parte esencial de la máquina y en la que hay las materias químicamente combinadas para la operación. Pedro Robert, cuya pericia ha mostrado en las estampas de antigüedades que ha hecho para la Universidad y en las órdenes y circulares del extinguido Estado Mayor General, teniendo planeado regresar a Francia, antes se propone enseñar a los interesados todo lo conocido hasta hoy de la Litografía bajo los términos siguientes: 1. Los discípulos serían instruidos en las preparaciones químicas y modos de dibujar e imprimir en la piedra toda clase de dibujos, planos, música y cuanto hasta ahora se ha hecho por las imprentas, con las ventajas de la belleza, brevedad y barato costo. 2. La instrucción será de dos a tres meses hasta que los alumnos estén suficientemente preparados. 3. El curso incluirá, a los que quisieren, la enseñanza del francés. 4. Las lecciones serán de las 7 a las 12 de la mañana e iniciarán cuando el número de alumnos llegue a diez. 5. Las materias que deben de combinarse en la preparación para el trabajo serán compradas a cuenta de los alumnos y en su presencia o por ellos mismos. 6. Por su trabajo Pedro Robert será compensado con cien pesos por cada discípulo; dinero que será depositado hasta que se reúnan los diez alumnos y ha satisfacción de ambas partes para que no sean percibidos por él hasta la cabal instrucción de ellos.

1 Foja

Foja 19

Exp. 3

Vol. 6

A.G.N. Ramo Hacienda⁶

⁶ Idem pág. 371

ANEXO 7

El Siglo Diez y Nueve, 26 de marzo de 1845 pág. 3

LA LITOGRAFIA Y LAS FABRICAS DE PAPEL EN MEXICO.

Se nos ha remitido acerca de la cuestión del papel el siguiente comunicado, que no vacilamos en insertar por el interés que ofrecen las ideas que en él se emiten, y la novedad con que están manifestadas. Respecto a la Cuestión del papel en México, otra vez se ha recibido la cuestión de si será conveniente el adelanto de las artes en la república el seguir exigiendo al papel que se introduzca en ella con el subido derecho que ahora paga; o bien, si sería más útil rebajar este derecho, para poder establecer un equilibrio entre diversas artes, cuyo interés parecen hoy en día encontrados.

Para decidir justamente en una cuestión cualquiera es preciso poseer ciertos conocimientos no sólo económicos sino también artísticos; porque sin estos, el que decide se expone a caer en errores a veces muy trascendentales. En la cuestión presente, es preciso examinar no sólo si hay bastante papel en la república para el consumo de todas su imprentas; sino también si este papel es de la calidad que debe ser para que pueda aplicarse a los usos a que sea necesario; porque sin este requisito los productos de la imprenta mexicana jamás podrían compararse ni competir con los del extranjero. Se ha dicho que sería muy útil, para decidir con acierto la cuestión presente, pedir informes a todas las juntas de fomento de la república; y nosotros sin negar lo conducente de semejante medida, creemos deberían también pedirse informes a los individuos interesados en la materia, para que cada uno espusiera (sic) lo que le pareciere justo en su favor.

También sería utilísimo someter los productos de nuestras fábricas de papel al ecsamen (sic) de individuos inteligentes, para que decidiesen si son los que deben ser, para no atrasar o arruinar otra industria cuya perfección y tal vez cuya prosperidad depende de la buena calidad del papel.

Una de las artes más recientemente introducida en la república, y que en poquisimos años ha adquirido un grado sorprendente de perfección es la **litografía**. No se niegue esta verdad porque los dibujos que ella publica en nuestro país sean inferiores a los que

vienen de Europa: allí los que dibujan son en su mayor parte, pintores experimentados (sic), artistas que han pasado largos años en las academias de bellas artes: aquí los que se dedican al dibujo litográfico, son jóvenes que carecen y carecerán todavía por muchos años, de la experiencia y de los medios de instrucción indispensables. **La litografía no consiste en que una figura sea bien o mal dibujada, sino en reproducir fielmente sobre el papel, lo que el artista ha ejecutado sobre la piedra.** Ecsamínese (sic) los trabajos que la litografía produce diariamente para el comercio, especialmente las de escritura como facturas, mapas, tarjetas etc. y se palpará la verdad de lo que hemos dicho arriba

Para que se nos entienda mejor, insistimos en marcar la diferencia que existe entre el arte de dibujar y el arte de reproducir dibujos: el primero está todavía algo atrasado entre nosotros; el segundo consiste la litografía y es el que, lo repetimos de nuevo, ha llegado a un grado considerable de perfección. Si tuviésemos entre nosotros a un Víctor Adam, a un Julien, a un Marin Delavigne, a un León Noel, a un L. Haghe etc. casi nos atrevemos a decir que lo mismo se trabajaría en México que en Francia o en Inglaterra.

Más para que la litografía no se atrase entre nosotros, sino que al contrario, siga siempre adelantada, es preciso que tenga a su disposición muy buenos materiales. De todas las artes imitativas, la litografía es tal vez la que más cuidado requiere, las que más dificultades presenta, y la que admite menos imperfección en los materiales dedicados a ella. Si estos materiales son buenos, y si el que los maneja es un hombre inteligente, la litografía irá siempre en progreso; pero si son malos, la litografía será pésima, por muy extraordinaria que sea la habilidad del que la dirija. El mejor lapidario no podría pulir, un diamante con un cortaplumas.

Establecidas estas verdades incontestables, veamos si el papel que se fabrica en la república es de la calidad que debe ser para que no arruine a la litografía y téngase presente que el papel es aquí tal vez más importante: los demás se hallan o se fabrican sin dificultad.

Para que sea más inteligible lo que vamos a decir sobre el papel es preciso dar primero una ligera idea de lo que es la litografía, los principios sobre los que se funda y las cualidades indispensables que debe tener el papel los cuales compararemos después con las que tiene. Bien nos hacemos cargo de la aridez natural de un trabajo de esta

naturaleza; sin embargo, lo emprenderemos para aquellos que tienen que dar su decisión sobre la cuestión que hoy se discute, pueden hacerlo con pleno conocimiento de causa.

Para litografiar, se dibuja con un lápiz grasiento sobre una piedra calcárea, cuya superficie es perfectamente plana. Cuando el dibujo está concluido, se cubre la piedra con una solución de ácido, agua y goma. Esta disolución se deja secar, y la piedra queda entonces preparada y lista para que se pueda imprimir con ella. Para sacar una prueba del dibujo se quita la goma de la superficie del dibujo, dejando impregnadas de esta sustancia los poros de la piedra; ésta se moja con agua limpia y en seguida se pasa por encima de ella un cilindro cargado de tinta de imprimir.

Como el agua ha mojado todas las partes limpias de la piedra, la tinta de imprimir, siendo una materia grasa no puede pegarse a ellas porque el agua lo rechaza; y al contrario, se pega sobre todas las partes de la piedra cubiertas con el lápiz, porque éste consiste también en una materia grasa, rechazó el agua al tiempo de mojarse la piedra y luego recibe con facilidad la tinta de imprimir. Tintado ya el dibujo, se pone sobre la superficie de la piedra un pliego de papel: sobre este se hace bajar un cuero tirante, que llamaremos el tímpano y encima de éste se coloca de filo un pedazo de madera, al cual daremos el nombre de rascador. Este pedazo de madera queda fijo e inmóvil encima del tímpano; y entonces moviendo la prensa, se hace que la piedra, el papel y el tímpano, pasen juntos por debajo del rascador; el cual, como se ve, va flotando por encima del cuero, dando de este modo la presión necesaria para que la tinta de imprimir que se depositó sobre el dibujo quede adherida al pliego de papel. En esto consiste la operación de imprimir.

El ácido que se echa sobre la piedra para prepararla tiene por objeto el limpiar y abrir los poros de ella en aquellas partes que no están tocadas con el lápiz grasiento; y la goma, llenando estos poros, sirve para impedir que el dibujo se vaya extendiendo por la piedra, como sucedería infaliblemente, así como una gota de aceite o de otra grasa cualquiera se extiende encima de un trozo de madera, hasta formar una mancha. La goma llenando los poros de la piedra en los lugares no tocados por el lápiz grasiento, impide que el agua con que se moja el dibujo quede repentinamente incluida en la piedra y pueda así rechazar la tinta de los lugares que deben quedar blancos en la impresión. Sin la goma u otro cuerpo que la reemplazase, no habría litografía, pues al tiempo de entintarse la piedra la tinta se adheriría en toda la superficie, y en vez de un dibujo, no se produciría más que una hoja de papel enteramente negra.

Basta con lo dicho para que cualquiera conozca que la litografía se funda sobre principios científicos así como las bases de la tipografía la forman los principios mecánicos. Es pues, preciso que los materiales que para aquella se emplean tengan afinidades unos con otros, es decir, que sus opuestas propiedades químicas no se destruyan mutuamente.

La litografía se funda pues, sobre la propiedad que tiene la piedra calcárea de ser porosa, y sobre la combinación, afinidad y repulsión de las sustancias que ella deja penetrar dentro de sus poros. La capilaridad de estos poros es lo que hace que esta piedra retenga el lápiz grasiento, el agua y la goma que la penetran; y una combinación de afinidades es, como se ha visto, lo que hace que la tinta de imprimir se adhiera fácilmente a las partes dibujadas, y sea rechazada de los lugares impregnados de goma y agua.

La piedra litográfica es un carbonato de cal: por consiguiente cuando se le cubre con un ácido este se apodera de la cal, y pone en libertad al ácido carbónico con que esta combinada, el cual al desprenderse produce una efervescencia. Este resultado se obtiene cuando el dibujo se cubre con la mezcla de agua, ácido y goma; y entonces las partes de la piedra que no estaban abiertas con el lápiz grasiento, quedan solubles y penetran con facilidad la goma, sin la cual, como hemos manifestado ya no habría litografía.

Creemos inútil enumerar aquí todas las sustancias que puedan servir a este arte. Baste lo dicho para nuestro propósito, y así pasamos a indicar las calidades indispensables que deben tener el papel, y luego analizaremos los defectos de que adolece el que ahora se fabrica en México.

Las calidades indispensables que debe tener el papel de litografía son los siguientes: que sea elástico, grueso, perfectamente igual en espesor en todas sus partes, de un grano muy fino, de una pasta blanca y enteramente libre de partículas extrañas como granos de arena, pelitos etc. Si el papel carece de cualquiera de estas calidades, es absolutamente inútil para la litografía.

El papel que se fabrica en la actualidad en la república no tiene ninguna de estas calidades. Expondremos las que realmente tiene, para manifestar en seguida sus inconvenientes, y hacer palpable su absoluta inutilidad a todo el que quiera tomarse el trabajo de examinar de él un pliego. El mejor papel de litografía que se hace en nuestras fábricas, es desigual en su grueso, lo cual se ve fácilmente poniendo un pliego a contra

luz; su grano es grueso e irregular; está lleno de botoncitos y de granos de arena; contiene un gran número de pelitos de diversos colores; y finalmente, contiene mucha cal. Son pues, seis los defectos capitales de que adolece nuestro papel: manifestaremos uno por uno lo muy nocivos que son a la litografía.

1º. Es desigual en su grueso.- No siendo el papel perfectamente igual en su grueso, es absolutamente imposible que las impresiones sean buenas. Como la presión de la máquina de imprimir es perfectamente igual en todas partes, resulta que los lugares donde el pliego de papel es más grueso, cargan con mayor fuerza sobre el dibujo, al paso que aquellos que son más delgados, cargan con una fuerza mucho menor. De esta desigualdad en la presión, resulta que la prueba, no puede ser igual al dibujo del artista; el conjunto aparece todo manchado, demasiado negro en donde quizá era mayor ligereza y demasiado ligero en donde tal vez era preciso el mayor vigor; los tomos fuertes salen todos listados, los claros se ennegrecen, los negros se vuelven demasiado pesados, y en fin, el dibujo pierde toda sus transparencia y armonía.

2º.- Su grano es grueso e irregular.- Examinando un dibujo de lápiz litográfico, se verá que consiste en una reunión de puntos más o menos grandes, más o menos juntos, según los diversos tonos que quiere darle el artista. Si el grano de papel es demasiado grueso y desigual, claro está que la impresión no puede salir buena porque los puntos finos del dibujo que caigan sobre un grano grueso del papel necesariamente han de salir muy fuertes, al paso que aquellos que caigan sobre los granos más chicos de papel o en los hoyos intermedios, es evidente que no saldrán tan negros, o que tal vez no imprimirán siquiera.

3º.- Esta lleno de botoncitos.- Al tiempo de darse la presión que como recordarán nuestros lectores, es por medio del frotamiento, estos botoncitos se clavan en el tímpano o cuero tirante, y lo llenan de rayas; lo mismo hacen con el rascador de madera; estas rayas se reproducen luego en el dibujo, y además de echar a perder toda su pureza y buen efecto, lo inutilizan completamente cuando no se ha tirado aun más que un número reducidísimo de ejemplares.

4º - Esta lleno de granitos de arena.- Cada granito de arena que se halle sobre la piedra en el momento en que se da la presión, hace en ella un pequeño hoyo, arranca la goma, y por consiguiente la piedra en aquel lugar queda en su estado primitivo. Faltando la materia que rechazaba la tinta de impresión, esta se adhiere a la piedra, y forma un punto

negro, quizá en un lugar en donde se necesitaba una luz muy pura, como por ejemplo el blanco del ajo, u otros semejantes: así es que después de haberse sacado un corto número de pruebas el dibujo queda lleno de una multitud tal de estos puntos, y es absolutamente inservible.

5°.- Contiene un gran número de pelitos de diversos colores.- Cualquiera persona que tenga sentido común, puede formarse una idea del malísimo efecto que estos pelitos que a veces tienen dos o tres líneas de largo deben producir sobre los tonos delicados o partes blancas de un dibujo cuya armonía y pureza destruyen completamente.

6°.- Contiene mucha cal.- al humedecer el papel este necesariamente se descompone; luego se combina con la tinta de imprimir y con el agua con que se moja la piedra y por fin forma un alcali (sic) que, combinándose con el lápiz de que está hecho el dibujo, quita a este toda su transparencia y pureza, disuelve la goma que se halla en los poros de la piedra y perjudica asimismo todas las partes más ligeras del dibujo. Produce además una acción sobre el lápiz que quita a este la propiedad de recibir bien la tinta de imprimir; y en este estado, las pruebas salen en primer lugar pálidas, y luego descoloridas: la acción disolvente que ejerce sobre la goma, va quitando esta sustancia de toda la superficie de la piedra, y entonces los blancos del dibujo se manchan, los tonos vigorosos toman un color pardusco, las partes ligeras quedan descoloridas y encima de toda la piedra se forma una especie de vela que produce un efecto desagradable como si el dibujo hubiese sido *esfumado*. Entonces se polarizan todas las atracciones químicas que forman la base de la litografía, y el dibujo pierde toda su transparencia y sus diferentes gradaciones de luz. Es cierto que el arte ofrece recursos para remediar este mal; pero teniendo que seguir imprimiéndose sobre el mismo papel, bien pronto el dibujo queda en un estado todavía peor, y entonces si se echa mano de aquellos mismos recursos, el dibujo se debilita cada vez más, y al fin se destruye.

Nos parece que leyendo con atención lo que precede no se necesita ser litógrafo para decidir si el papel que producen nuestras fábricas es o no a propósito para la litografía. Desde que se hace papel en la república, no se ha adelantado un solo paso en el de que nos ocupamos; al contrario, el primero que se hacía en la fábrica de San Angel, era mucho mejor de los que se hacen hoy en día en cualquiera de nuestras fábricas. El de ahora tiene mayor blancura; más como esta se le da por medio de la cal o de otros ácidos, esto en vez de ser mejora, es al contrario una enorme desventaja. Entonces había

la competencia extranjera, y los fabricantes sabían que no haciendo buen papel no lo venderían ahora no: saben que todos los impresores tienen que comprarle el papel si no quieren suspender sus trabajos, y de aquí resulta el descuido con que miran sus adelantos. No hay otra solución: o bien se facilita la entrada del papel extranjero de litografía, o bien este arte es preciso que retroceda, y que vaya arrastrándose lentamente en pos de los fabricantes de papel, adelantando y perfeccionándose solo cuando ellos se lo permitan. De la litografía podemos decir lo que en otro tiempo se dijo de la tipografía a saber: que podría dársele en la república una extensión difícil de calcular. Si se cree lo contrario, si se supone que es un arte insignificante y que no merece fijar la atención de los legisladores, también diremos que entonces el papel que consume debe ser en cantidad tan corta que no puede influir de ningún modo en la prosperidad o decadencia de las fábricas de papel y que por lo tanto es una cosa inconcebible y altamente injusta el querer sacrificar un arte inofensivo e indiferente, que no contribuye ni a la ruina de ningún otro arte.

Si tuviésemos los conocimientos tipográficos necesarios probaríamos también que nuestras fábricas no producen tampoco papel propio para la buena tipografía. Hemos consultado varios lectores que han escrito sobre el particular y sólo trasladaremos aquí las buenas observaciones de dos de los más hábiles que se han ocupado de la materia. “La calidad del papel (dice uno de ellos) para producir buenas impresiones tipográficas es de la mayor importancia. No hay ningún impresor hábil que no perciba la diferencia que hay en producir buenas impresiones: según sea la calidad del papel requiere de mayor cuidado para sacar buen trabajo; y a veces si el papel es malo la cosa es absolutamente imposible. Nada peor para el impresor, ni más perjudicial para el trabajo, que la cal que se introduce en el papel para blanquearlo, porque aún cuando este sea agradable a la vista antes de la impresión, y aparezca grueso y fuerte en la resma, apenas la humedad la penetra cuando al momento empieza a descomponerse, y se vuelve tan blando que casi no se deja manejar. Al imprimirse con él se introduce dentro de los tipos, en los cuales deposita porción de cal y otras materias, hasta que los llena de tal modo, que las impresiones pueden apenas leerse. No es menos objeccionable (sic) con respecto a la durabilidad de las obras, pues no cabe la menor duda en que un papel semejante debe hacerse pedazos o reducirse a polvo en poquísimo tiempo”.

Otro artista menos hábil ha dicho “para que los grabados sobre madera, que tan útiles son y tan en boga se hallan hoy día en Europa aparezcan con todo su lustre y brillo,

es preciso que se impriman sobre papel bien fabricado. El papel propio para imprimir esta clase de grabados debe ser de superficie lisa y de un grueso perfectamente igual; y esto solo puede obtenerse fabricando el papel con cuidado y con buenos materiales. El papel de un grueso desigual, por muy bueno que sea su calidad, es de todo punto inútil para imprimir grabados: porque si el pliego de papel es más grueso en unos lugares que en otros, el resultado infalible será que en las partes gruesas del papel, el grabado aparecerá muy negro, descuidado y lleno de tinta mientras que en las partes delgadas no tendrá la fuerza que debe tener. Bien sabido es la diferencia que el grueso de un simple pedacito de papel de seda produce en la prueba de un grabado. ¿Cómo pues, se espera imprimir bien sobre un papel desigual en su grueso? Nosotros hemos visto las pruebas originales sacadas en buen papel de los grabados en madera que contiene el calendario de Cumplido este año, y apenas podíamos creer a nuestros ojos, cuando los vimos impresos en el mismo calendario. Su efecto y delicadeza están a todo punto perdidos y unas líneas finísimas que apenas eran perceptibles en la prueba son en el calendario del grueso de un real”.

Se ve pues que no variando el arancel vigente así la tipografía como la litografía tendrán que marchar como dijimos antes, arrastrándose lentamente en pos de los fabricantes de papel y mejorando o adelantando sólo cuando estas se lo permitan. Nosotros creemos que bien se podrían combinar la prosperidad y adelantos de la tipografía y litografía con la prosperidad y los adelantos de las fábricas de papel. Estas artes no son enemigas, sino hermanas y tal vez sólo las exageradas pretensiones de unos y otros, son lo que hasta ahora han impedido su armonía. Que se grave el papel blanco con un derecho moderado, que a la vez que proteja a la fabricación del papel, no sujete la litografía y tipografía a sus caprichos; facilítase la entrada de aquellas clases indispensables que todavía no producen nuestras fábricas; gravense con crecidos derechos los productos de la litografía y tipografía extranjeras, teniendo para ello presente lo que se puede hacer en nuestro país: el resultado será el adelanto y prosperidad de estas tres artes importantes, y la buena armonía entre sus profesores.

Firman unos litógrafos.

ANEXO 8

LISTA DE EFECTOS QUE COMPRARON LOS SEÑORES CARLOS FOURNIER Y
DON MARIANO JIMENO A LOS SEÑORES CECILLON Y BERNARDE.

México 13 de julio de 1839.

15 cilindros para estampar.

1 pieza directa para los frenos.

2 cueros para bastidores

media libra de horno de ocote

12 cartones para las prensas.

92 piedras litográficas de varios tamaños algunos dibujos y viñetas

pedazos de piedras litográficas.

4 tablas de zinc.

1 tabla de acero

1 mesa para escribir con su tabla

1 tórculo

10 cuchillos d madera

3 prensas litográficas

9 bastidores de cuero armados

2 mesas de hoja de lata

1 embudo

1 regla de acero

1 prensa para recortar papel con su mesa y seis cuchillos.

1 armazón para los cilindros.

6 tablas para mojar papel

1 mesa para mojar papel

1 bruñidor

2 rascadores

1 bastidor para ventana

11 frascos de cristal conteniendo ácidos, cobres y varios materiales.

1 balanza con sus pesas

11 resmas de papel de seda
29 resmas de papel de coquille blanco y de colores.
1 resma de papel de pesas de color.
2 resmas de papel fardo.
2 resmas de papel encolado
2 resmas de papel colombier de colores para carteles
1 resma de papel grand marche encolado para carteles
1 resma de papel para litógrafo
2 resma de papel Racine verjune encolado
1 resma de papel vitela
2 resma resma de papel caresome encolado
3 resma de papel eca encolado
1 resma de papel para impresos.
140 hojas de papel de cartón
300 hojas de papel jesús avitelado
40 hojas de papel para calcar
2 masos de papel de China
400 hojas de papel colomber.

Es todo vendido por los Señores Cecillón y Bernarde al Señores Carlos Fournier y Mariano Jimeno en la cantidad de tres mil pesos pagaderos por mil pesos a los 6, 12 y 18 meses a partir de esta fecha.

El comprador girara a favor del vendedor tres libranzas de la cantidad de mil pesos cada uno a los plazos convenidos que serán aceptados por el señor Bernardo Herrera como fiador. El establecimiento queda hipotecado a favor de los señores Cecillón y Bernardé hasta haber satisfecho el señor Herrera el importe de las libranzas que acepta. Después que haya pagado el señor Herrera sus libranzas la hipoteca queda a su favor.

FUENTES

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación. A.G.N. (Ramo Hacienda, pasaportes.)

Archivo General de Notarías A.G.Not.

Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Ciudad de México. A.H.A.C.M. (padrones de población de los años de 1842 y 1848).

Archivo del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México A.S.M.C.M. (libros de bautizo de 1835 a 1855, libros de matrimonio de 1838 a 1850 y libros de defunción de 1840-1850).

Colección de litografías de Roberto L. Mayer.

Colección de litografías de Ricardo Pérez Escamilla.

HEMEROGRAFIA.

(periódicos de noticias generales)

- El Águila Mexicana, 1825, 1826, 1827.
- El American Star, 1847, 1848
- El Amigo de la Juventud, 1835.
- El Atleta, 1829, 1830.
- El Ateneo Mexicano, 1844, 1845.
- La Bruja, 1841, 1842.
- El Cosmopolita, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843.
- El Diario del Gobierno de la República Mexicana, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846.
- El Duende, 1840, 1841.
- El Eco del Comercio, 1848.

- El Fénix de la Libertad, 1832, 1833, 1834.
- La Hesperia, 1840, 1841.
- La Lima de Vulcano, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837.
- El Mosquito Mexicano, 1834, 1835, 1836, 1837.
- El Museo Popular, 1840.
- El Republicano 1846
- Semanario Artístico para la educación y fomento de los artesanos de la República. 1840.
- Semanario de la Industria Mexicana. 1841, 1842.
- El Siglo Diez y Nueve, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845; 1848, 1849, 1850, 1851.
- El Sol, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832.
- El Universal, 1848.
- El Zurriago Literario, 1839, 1840.

(Revistas ilustradas con litografías y grabados).

- El Album Mexicano. 1849
- El Album de las Señoritas 1855 y 1856
- El Almacén Universal. 1840
- El Apuntador 1841
- Calendario de las Señoritas Mexicanas. 1838, 1839, 1840 y 1841
- La Cruz, 1856 y 1857
- El Diario de los niños. 1839, 1840 y 1841
- El Diario de las Señoritas Mexicanas. 1840
- La Ilustración 1851
- El Iris 1826
- El Liceo Mexicano. 1844
- El Mosaico Mexicano 1836 y 1837 (reedición de 1840), 1840, 1841 y 1842
- El Museo Mexicano 1843 y 1844
- El Panorama de las Señoritas. 1842

- El Panorama Teatral 1856
- El Recreo de las Familias 1838
- El Registro Trimestre 1832
- Repertorio de Literatura y Variedades 1841 y 1842
- Revista Científica y Literaria de México 1845 y 1846
- La Semana de las Señoritas Mexicanas 1851
- El Semanario de las Señoritas Mexicanas. 1841
- Don Simplicio 1845 y 1846
- El Tío Nonilla 1850

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

- Aguirre, Manuel Benito, Los niños pintados por sí mismos, México, publicado por Vicente García Torres, imprenta del editor, (calle del Espíritu Santo núm. 2), 1843.
- Album Pintoresco de la República Mexicana, México, estampería frente al correo de Julio Michaud y Thomas, s.a.

- Almonte, Juan Nepomuceno, Guía de Forasteros y repertorio de conocimientos útiles, México, imprenta de Cumplido, 1852.
- Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, México, tipografía de Manuel Payno hijo (calle de Santa Clara núm. 23), imprenta litográfica de la calle de Plateros, núm 15, 1848.
- Burford J. And. R. México en 1823 según el panorama de Burford, edición facsimilar, introducción y traducción de Manuel Romero de Terreros, México, librería de Manuel Porrúa, 1959.
- La Casandra, (novela) traducida del francés por D. M. Bellosartes, nueva edición, adornada con 21 láminas. Méjico, librería de Galván, 1841. 2 tomos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, (novela) México, Imprenta de Ignacio Cumplido, litografía de Massé y Decaen (callejón de Santa Clara núm. 8), 1842.
- Cumplido Moroto, Ignacio, (editor) Explicaciones de las láminas pertenecientes a la Historia Antigua de México y la conquista, de W. H. Prescott, por Isidro Godra. México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1846
- (editor) Historia Antigua de México y de su conquista por W. H. Prescott. México, imprenta litográfica y tipográfica del editor, 1846.
- Del origen y uso y bellezas del trage (sic) propio de las mejicanas conocido bajo el nombre del rebozo. Guadalajara, Jalisco, imprenta de Jesús Camarena a cargo de Colin Mac Coll, 1851.
- Documentos oficiales relativos a la construcción y demolición del Parián, y a la propiedad reconocida e incontestable que tuvo el Escmo. Ayuntamiento de México en aquel edificio. México, imprenta de Ignacio Cumplido, 1843
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, La Quijotita y su prima, historia muy cierta, 3ª Edición, (novela) México, imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, (calle de la Cadena número 2), 1830
- El Periquillo Sarniento, 4ª. Edición (novela), México, imprenta de Vicente García Torres, 1842.
- Las Noches Tristes, por el pensador mexicano. 4ª (novela). Edición, México, s/i, 1843.

- Fossey, Mathieu de, Le Mexique, París, Henri Plon Editeur, 1857
- Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes, dedicada y publicada en México para el bello sexo, por J. Antonio Gómez, México, imprenta de Martín Rivera, (calle cerrada de Jesús número 1), 1832.
- Gualdi, Pedro, Monumentos arquitectónicos y perspectivas de la ciudad de México, facsimil, México, Juan N. Chavarri y Gustavo Arce editores, 1966.
- Historia del Gil Blas de Santillana, (novela) México, publicado por Massé y Decaen, (callejón de Santa Clara número 8), 1843.
- Historia de Napoleón por Mr. Norvins, México, imprenta litográfica del (callejón de Santa Clara número 8), impresa por Ignacio Cumplido, (calle de los Rebeldes número 2), MDCCCXLIII.
- Humboldt, Alexander Von, Vistas de las cordilleras y monumentos indígenas de América, edición facsimilar, prólogo de Charles Menguet y Jean Paul Duviols, introducción, traducción y notas de Jaime Labastida, México Siglo XXI/Cartón y Papel, 1995.
- María de Ligorio, San Alfonso, La verdadera esposa de Jesucristo, o sea La monja santificada por medio de las virtudes propias de una religiosa. México, imprenta de J. M. Lara (calle de la Palma núm. 4), 1845.
- Los mexicanos pintados por sí mismos. (álbum) Con textos de Juan de Dios Arias, Hilarión Frías y Soto, Ignacio Ramírez, Pantaleón Tovar y Niceto de Zamacois México, litografía de M. Murguía y Cía. (Portal del Águila de Oro s/n), 1853-1855.
- México y sus alrededores, 1ª. Edición, con textos de Niceto de Zamacois, Francisco Zarco, Vicente Segura, Anselmo de la Portilla, Manuel Payno, Luis G. Ortiz, Hilarión Frías y Soto, J. M. González, Francisco González Bocanegra, José T. de Cuellar, José María Roa y Barcena y Marcos Arroniz. México, litografía de Decaen (Portal del Coliseo Viejo s/n) 1855-1856
- Monumentos de México, tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi. (álbum) México, Imprenta litográfica de Massé y Decaen, (callejón de Santa Clara No. 8), 1841.
- Morales, Juan Bautista, El Gallo Pitagórico, México, imprenta litográfica de I. Cumplido (calle de los Rebeldes núm. 2), 1845.

- Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía (novela) obra escrita en inglés por Miss Regina María Roche, puesta al castellano por D. Carlos José Melcior, México, se vende en la casa del editor, (calle del teatro Principal número 1), 1854.
- Payno, Manuel, El Fistol del Diablo, (novela) México, imprenta de Ignacio Cumplido, (calle de los Rebeldes, número 2), 1859, 7 tomos.
- Prescott, Willian H., La Conquista de México, México, Imprenta de Vicente García Torres, (calle del Espíritu Santo núm. 2), 1844. 2 tomos.
- Rivière Édouard. Antonino y Anita o Los nuevos misterios de México, (novela) traducida al francés por Carlos H. Serán, México, Navarro y Decaen editores, imprenta de Juan Navarro (calle de Chiquis núm. 6), 1851
- Saint-Pierre, J. H. Bernardino, La cabaña indiana, (novela) imprenta de J. M. Lara, 1843.
- -----, Pablo y Virginia, (novela) México, imprenta de J. M. Lara, 1843
- La Tierra Santa o descripción exacta de Jope (sic), Nazareth, Belen, el Monte de los Olivos, Jerusalén y otros santos lugares conocidos en el Evangelio a lo que se agrega una noticia sobre otros sitios notables del pueblo hebreo, México, publicado por Mariano Galván, imprenta de V. García Torres calle del Espíritu Santo # 2, 1842.
- Traslación a México de las cenizas del libertador. Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala Don Agustín de Iturbide en octubre de 1838, México, editado por I. Cumplido, (calle de los Rebeldes núm. 2), litografiado por Decaen, 1849.
- Veytia, Mariano Historia Antigua de México, la publica con varias notas el C. F. (sic) Ortega, México, imprenta de Juan Ojeda, calle de escalerillas, número 2, 1836

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

- Acevedo, Esther Constatino Escalante, una mirada irónica. México, CONACULTA, 1996 (Colección círculo de arte)

- "Introducción al periodo, 1821-1857: una sociedad en busca de definición cultural" en Historia del arte mexicano, México, SEP/SALVAT/INBA, nos. 66 y 67 tomo 7, 1981
- Anderson, Patricia The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860. Oxford, Claredon Press, 1994.
- Ayala Echavarrí, Rafael, La litografía en Querétaro, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1964.
- Báez Macías, Eduardo Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1801-1843. México, UNAM, 1972.
- Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos 1844-1867. México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- Bauer-Heinhold, Margarete Teatro Barroco. Italia, Electa Editrice, 1971.
- Bérmudez, Jorge R. Gráfica e identidad nacional, México, Universidad Metropolitana, Xochimilco, 1994.
- Bosquejos de México, colección de grabados y litografías del siglo XIX del Banco de México, México, Banco de México, editor Mario de la Torre, 1987.
- Bozal, Valeriano, La Ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid, Comunicación, 1979.
- Calderón de la Barca, Fanny Life in Mexico The letters of Fanny Calderon de la Barca with new Material from Author's Private Journals Edited and Annotated by Howard T. Fisher and Marian Hall Fischer, New York, Anchor Books, 1970.
- Canales Muñiz, María del Carmen, Catálogo de Ilustraciones de El Album Mexicano 1849. México, tesis para obtener el grado de licenciado en Historia del arte de la Universidad Iberoamericana, 1985.
- Catálogo de la exposición Casimiro Castro y su taller. México, Instituto Mexiquense de Cultura/Fomento Cultural Banamex A. C./1996.
- Catálogo de la exposición Jalisco: genio y maestría, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo, 1995.
- Catálogo de la exposición México ilustrado. Mapas, planos, grabados e ilustraciones de los siglos XVI al XIX. México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

- Catálogo de la exposición Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX. México, Museo Nacional de Arte/INBA, 1994.
- Catálogo de la exposición Viajeros europeos del siglo XIX en México, México, Fomento Cultural Banamex/Comisión europea, 1996.
- Carrasco Puente, Rafael, La caricatura en México, México, Imprenta Universitaria, 1953.
- Cervantes Sánchez, Enrique, Crisis y resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822-1846. Catálogo documental e interpretación histórica, México, tesis para optar el grado de licenciado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997.
- Díaz de León, Francisco, Gahona y Posada grabadores mexicanos México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ----- 100 años de litografía mexicana 1830-1930, México, SEP, 1930.
- Díaz de Ovando, Clementina, "El grabado comercial en México 1830-1856" en Historia del arte mexicano, México, SEP/INBA/ SALVAT, 1982, números 69 y 70 tomo 7, 1981
- ----- "El grabado comercial en la segunda mitad del siglo XIX" en Historia del arte mexicano. México, SEP/INBA/SALVAT, 1982. Números 85 y 86 tomo 9, 1981
- ----- "Isidro Löwnstern su visión sobre México (1838) en Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina. Amaya Garritz coordinación y edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1993.
- Enciclopedia de México. México, Editora de México/SEP, 1987.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel "En defensa de América: la difusión de litografías de las antigüedades mexicanas en el siglo XIX" en México en el mundo de las colecciones de arte. (México Moderno), México, editorial Azabache, 1994.
- Eyewitness to War Prints and Daguerreotypes of Mexican War 1846-1848. Martha A. Sandweiss, Rick Stewart, Ben W. Huseman, Hong Kong, China/ South China printing co. Amon Carter Museum, 1989.

- Fernández, Justino, El arte del siglo XIX en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Imprenta Universitaria, 1967.
- Fernández Ledesma, Enrique, Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México. Impresos del siglo XIX, México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934-35.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, El Periquillo Sarniento, México, Editorial Porrúa, 1987. (Colección Sepan Cuantos... número 1)
- Gali Boadella, Montserrat, Historia del bello sexo: la introducción del romanticismo en México. México, Tesis para optar el grado de doctor en historia del arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1995.
- Gómez, Marte R. y Alfonso Neuvillate, Casimiro Castro óleos y litografías. México, programa cultural de la XIX Olimpiada, exposición del 19 de marzo al 20 de mayo de 1968. México, INBA, 1968.
- Grisso, Carles, Alois Senefelder: El arte de la litografía. La planografía o memoria ejemplar de Alois Senefelder, inventor de la impresión química, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
- Guía de protocolos. Archivo general de notarías de la ciudad de México, Josefina Zoraida Vásquez y Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadoras, México, Colegio de México, diferentes fechas.
- Hegi, la vida en la ciudad de México (1849-1858), México Banereser, 1989.
- Heller, Carl Bartholomaues, Viajes por México en los años de 1845-1848. México, Banco de México, 1987.
- Hipólito Salazar. Patriarca de la litografía mexicana, 27 estampas del siglo XIX de la colección universitaria de la Academia de San Carlos, México, Museo Nacional de la Estampa, 1989.
- Illades, Carlos, Hacia la República del trabajo. La organización artesanal en la ciudad de México 1853-1876. México, UAM Iztapalapa/El Colegio de México, 1996.
- Iturriaga, José N. La litografía y grabado en el México del siglo XIX, México Inversora Bursatil, S.A. 1993.
- Iturriaga de la Fuente, José, Anecdotario de viajeros extranjeros en México, siglos XVI al XX. México, Fondo de Cultura Económica, 1988. 4 volúmenes

- Ivins, Jr. W.H. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1975.
- Juárez López, José Luis, La litografía de Carl Nebel, versión estética de la invasión norteamericana 1846- 1848. México, tesis para optar el grado de maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1987.
- Leal, Fernando “La litografía mexicana en el siglo XIX” en Artes de México, volumen III, año IV, núm. 14. México, Ed. internacionales, nov.- dic. 1996.
- Mañón, Miguel Historia del teatro principal de México, prólogo de Juan Sánchez Azcona, México, editorial cultura, 1932.
- María y Campos, Armando de, El programa en cien años de teatro en México, México, ediciones mexicanas, 1950.
- Mathes, Miguel, México en piedra. La litografía en México 1826-1900, Guadalajara, Jalisco, Ediciones Impre-Jal, 1990.
- Mayer, Brantz, México lo que fue y lo que es. prólogo y notas de Juan Ortega y Medina, traducción de Francisco A. Delpione. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Mayer, Roberto L. “Los dos álbumes de Pedro Gualdi” en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1996. Número 69 pp. 81-102
- Moreno Valle Lucina Catálogo de la colección Lafragua de la Biblioteca Nacional de México 1821-1853, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1975.
- Moya Palencia, Mario, El México de Egerton 1832- 1842, México, Miguel Ángel Porrúa, 1991.
- Moysén, Xavier, “El espacio urbano en la pintura de José María Fernández” en El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995
- Neme Nacif, María Yamile, La hemerografía de la ciudad de México y el arte entre 1823 y 1834. México, tesis para optar el grado de licenciado en historia del arte por la Universidad Iberoamericana, 1995.
- Noriega Elío, Cecilia, El Constituyente de 1842, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, 1986.

- O’Gorman, Edmundo, Documentos para la historia de la litografía en México, México, UNA/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.
- Olavarria y Ferrari, Enrique Reseña Histórica del teatro en México, prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961 (Biblioteca Porrúa).
- Ortiz Macedo, Luis, La colección de arte del Banco Nacional de México, México, Fomento Cultural Banamex, A.C. 1983.
- Payno, Manuel El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas, México, editorial Porrúa, 1973. (Colección Sepan cuántos... número 80).
- Los bandidos de Río Frío, prólogo de Antonio Castro Leal, México, editorial Porrúa, 1977. (Colección Sepan Cuántos... núm 3)
- Pérez de Salazar, Francisco Historia de la pintura en Puebla, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Pérez Salas Cantú, María Esther, Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX. México, tesis para optar el grado de doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.
- Pérez Toledo, Sonia, Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853, México, UAM/ COLMEX, 1996.
- La pintura Mexicana del siglo XIX en las colecciones particulares. México, editor Javier Pérez de Salazar, 1968.
- Prieto, Guillermo, Memorias de mis tiempos, prólogo de Horacio Labastida, México, Editorial Porrúa, 1985. (Colección Sepan cuántos... número 481)
- Ramírez Rojas, Fausto “La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio” en Memoria, revista del museo Nacional de Arte, número 4. México, MUNAL/INBA, 1992.
- Recuerdos de México, gráfica del siglo XIX en la colección del Banco de México. México, INBA/SEP/BANCO DE MÉXICO, s. f.
- Reed Torres, Luis y Ruiz Castañeda, María del Carmen, El periodismo en México, 500 años de historia, México, EDAMEX, 1995.
- Reyes de la Maza, Luis, Circo, maroma y teatro (1810-1910). México, UNAM/ Instituto de Investigaciones de Estéticas, 1985.
- , El Teatro en México durante la independencia. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

- Romero de Terreros, Manuel, (marqués de San Francisco) El Barón de Gros y sus vistas de México. México, Imprenta Universitaria, 1953.
- Cátalogo de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos 1850-1898. Notas de Justino Fernández, México Imprenta Universitaria, 1963.
- Paisajistas mexicanos del siglo XIX, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943.
- Rubio Martínez, Mariano, Ayer y Hoy del grabado y sistema de estampación, España (Tarragona), Ediciones Torracó, 1978.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen et. al. El periodismo en México, 450 años de historia. México, UNAM/Escuela de estudios profesionales Acatlán, 1980.
- Ruiz Meza, Víctor, Apuntes para la historia de la litografía en Toluca en el siglo XIX, México, Talleres gráficos de la Nación, 1948.
- Sánchez Valdés, Olivia, La gastronomía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX a través del Nuevo cocinero mexicano. México, tesis para obtener el título de Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1999.
- Staples Anne "La lectura en los primeros años de vida independiente" en Historia de la Lectura en México, México, El Colegio de México, 1988.
- Summa artis. Historia General del arte, Madrid, Espasa Calpe, 1987, volúmenes XXXI y XXXII.
- Torres Medina, Javier, De moneda y motines: los problemas del cobre durante la República central de México 1835-1842. México, tesis para optar el grado de maestro en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1994.
- Tovar y De Teresa, Guillermo, La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido. México, Vuelta/Fundación Cultural Televisa, 1991. 2 volúmenes.
- Toussaint, Manuel, La Litografía en México, durante el siglo XIX, México, UNAM, 1934.
- Velasco Valdés, Miguel, Historia del periodismo mexicano, México, librería Manuel Porrúa, 1955.
- Villa del Castillo, Rosa María, La producción artística y el urbanismo entre 1835-1840: catálogo de los artículos publicados en los periódicos de la ciudad de México. México,

tesis para optar el grado de licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, 1997.

• Y todo por una nación... Historia social de la producción plástica de la ciudad de México 1761-1910. Varios autores, México, INAH/SEP, 1987.

• Ward, Henry Georges, México en 1827, edición facsimilar, México, F.C.E., 1981 (Biblioteca americana).

tesis para optar el grado de licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, 1997.

• Y todo por una nación... Historia social de la producción plástica de la ciudad de México 1761-1910. Varios autores, México, INAH/SEP, 1987.

• Ward, Henry Georges, México en 1827, edición facsimilar, México, F.C.E., 1981 (Biblioteca americana) .

TABLA GENERAL DE TODOS LOS ACORDES RECIBIDOS EN LA ARMONIA.

A. D. *Acordes de Tercera Mayor*

La 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

A. D. *Acordes de Tercera Menor*

La 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

A. D. *Acorde de 6^a Superior*

A. D. *Acorde de 5^a Superior*

A. D. *Acorde de 7^a Superior*

A. D. *Acorde de 7^a Inferior*

A. D. *Acordes Dobles y Triplas*

Acorde de 2^a Superior y 3^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 4^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 5^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 6^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 7^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 8^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 9^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 10^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 11^a Superior. Acorde de 2^a Superior y 12^a Superior.

A. D. *Acordes de Tercera y Sexta*

Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior y 12^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior y 12^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior y 12^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior y 12^a Inferior.

A. D. *Acordes de Tercera y Quinta*

Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Superior y 11^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Inferior y 11^a Superior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Superior y 11^a Inferior. Acorde de 3^a Superior y 5^a Superior y 8^a Inferior y 11^a Inferior.

A. D. *Acordes de Quinta y Sexta*

Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Inferior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior y 12^a Superior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior y 12^a Superior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Superior y 12^a Inferior. Acorde de 5^a Superior y 6^a Superior y 9^a Inferior y 12^a Inferior.

Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior y 8^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda y Primera*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior y 8^a Superior y 9^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda y Primera y Sexta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior y 8^a Superior y 9^a Superior y 10^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda y Primera y Sexta y Quinta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior y 8^a Superior y 9^a Superior y 10^a Superior y 11^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda y Primera y Sexta y Quinta y Cuarta*. Los acordes de 2^a Superior y 3^a Superior y 4^a Superior y 5^a Superior y 6^a Superior y 7^a Superior y 8^a Superior y 9^a Superior y 10^a Superior y 11^a Superior y 12^a Superior se llaman *Acordes de Tercera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera y Segunda y Primera y Sexta y Quinta y Cuarta y Tercera*.

ACCIDENTIA

ACCIDENTIA

1. *Violino*

2. *Violino*

3. *Violino*

4. *Violino*

5. *Violino*

6. *Violino*

7. *Violino*

8. *Violino*

9. *Doblo*

10. *Doblo*

11. *Violino*

12. *Violino*

13. *Violino*

14. *Violino*

15. *Violino*

16. *Violino*

17. *Violino*

18. *Violino*

19. *Violino*

20. *Violino*

21. *Violino*

22. *Violino*

23. *Fine tenello*

24. *Fine*

25. *Fine preparato f. concludo*

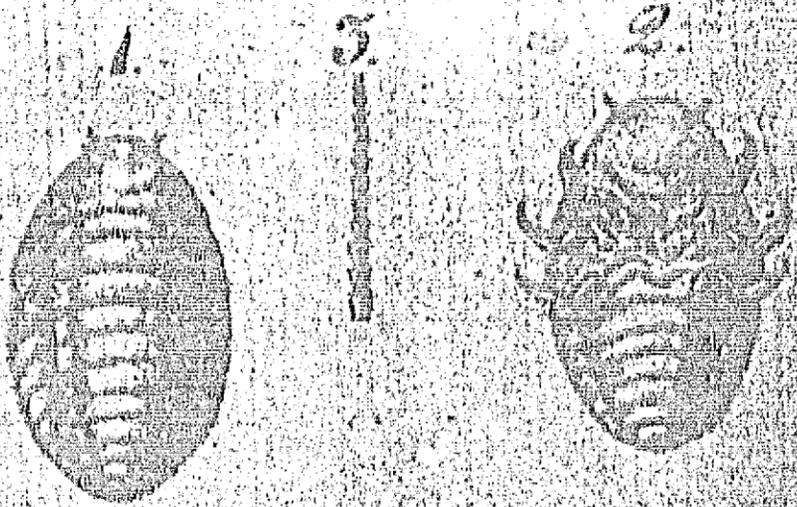
26. *Fine*

27. *Fine preparato*

28. *Fine*

29. *Fine*

30. *Fine*

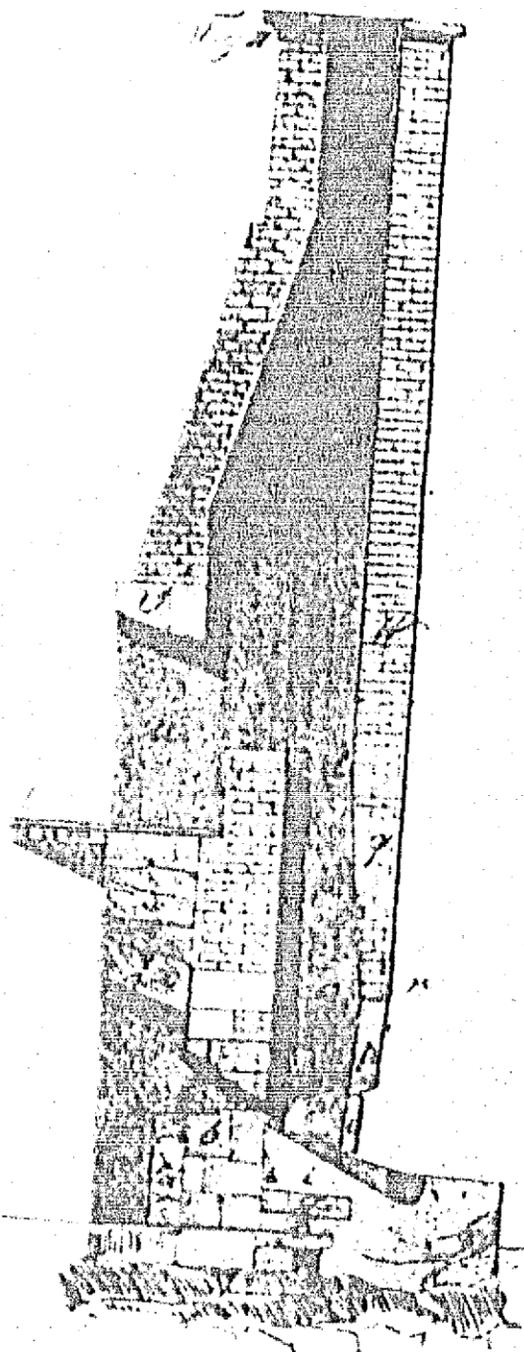
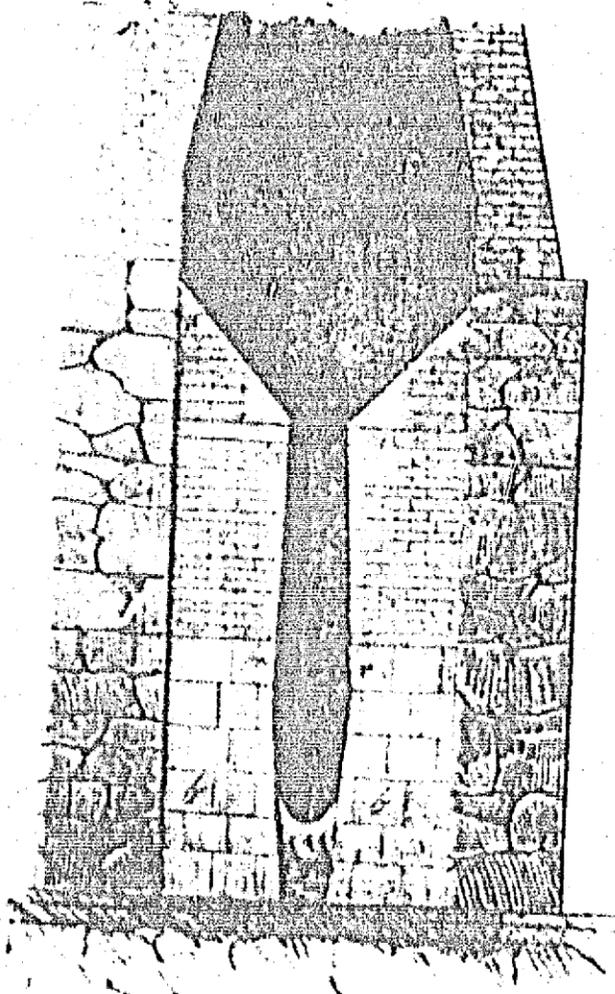
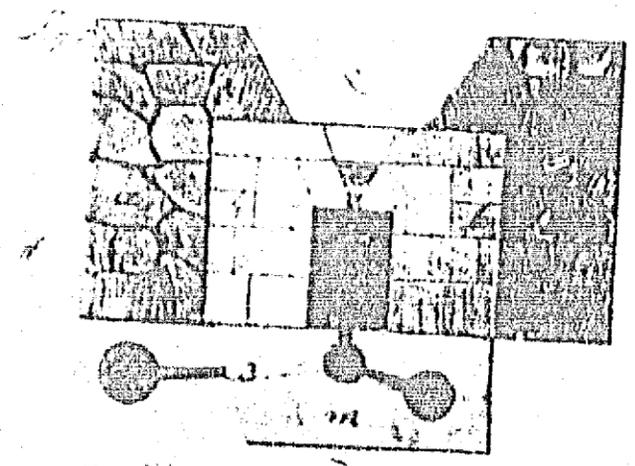


Coccus Texonius

1. *Ret animal boca abajo.*

2. *Ret mismo boca arriba.*

3. *Antena aumentada p.^{ta} q.^{ta} se vea su estructura.*



101 a. 101 b. 101 c.

Diego Schindler 1888



La Poetisa Americana Sor Juana Ines de la Cruz.

200.4.1.1

El Poetisa

137



Portrait of a woman

1940

FALTA PAGINA

Nº 324