



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PUEBLA A TRAVÉS DE SUS VISTAS Y PAISAJES ENTRE 1829 – 1848: VISIÓN LOCAL Y  
EXTRANJERA

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MYRNA DALIA RODRÍGUEZ VIDAL

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. ARTURO AGUILAR OCHOA  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
TUTORES:  
DRA. MONTSERRAT GALÍ BOADELLA  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. MA. ISABEL FRAILE MARTÍN  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRA. MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I. LA TRADICIÓN DE VISTA Y PAISAJE	
1. 1. En Occidente	7
1. 2. En México	12
CAPITULO II. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL Y ARTÍSTICO EN PUEBLA DURANTE 1810 – 1848	
2. 1. Contexto Histórico y Económico	22
2. 2. Contexto Político	26
2. 3. Contexto Artístico y Cultural	30
CAPITULO III. VISIÓN LOCAL Y EXTRANJERA: VISTAS Y PAISAJES DE PUEBLA	
3. 1. Perspectiva local: José María Fernández	34
3. 1. 1. Miguel Zetina	48
3. 2. Abraham López	49
3. 3. Visión Extranjera:	52
Carlos Nebel	
Juan Mauricio Rugendas	
Daniel Thomas Egerton	
John Phillips y Alfred Rider	
3. 4. Obras Anónimas	60
3. 5. Los alrededores de la ciudad de Puebla	63
CAPITULO IV. INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS: ANÁLISIS FORMAL	
4.1 José María Fernández	67
4.2 Artistas viajeros	70
4.3 Obras de: Miguel Zetina, Daniel Aguilera, Abraham López y Anónimas	77
CONSIDERACIONES FINALES	81
ARCHIVO, HEMEROGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS	87
ILUSTRACIONES	
FUENTE DE ILUSTRACIONES Y MAPAS	

## **Agradecimientos**

Deseo hacer patente mi agradecimiento a todas aquellas personas que hicieron posible este trabajo. Especialmente al Dr. Arturo Aguilar, por su valioso apoyo y paciencia durante todo el tiempo que realicé el proyecto, muchas gracias por su tutoría, observaciones, tiempo y confianza, por las facilidades al proporcionarme material bibliográfico.

Mi reconocimiento a la Dra. Monserrat Galí, por sus invaluable aportaciones en el tema, por su tiempo dedicado a las lecturas de este documento, por su disposición para compartir material y referencias bibliográficas. Agradezco también a la Mtra. María José Esparza, por su confianza depositada en mí, por sus valiosas observaciones, así como por sus recomendaciones para el tema y por la ayuda proporcionada en la orientación de bibliografía e imágenes. Mi gratitud a la Dra. Ma. Isabel Fraile, por sus comentarios, apoyo y tiempo dedicado a las lecturas de mi trabajo. Especial agradecimiento al Dr. Eduardo Báez, por sus reflexiones, disposición, apoyo y tiempo dedicado a mi proyecto. A todos ustedes, mi reconocimiento, admiración y respeto por su paciencia, orientación y dedicación, que fueron importantes en este trabajo.

Deseo dejar constancia del apoyo recibido por parte de las autoridades de la Escuela de Artes de la BUAP, Mtro. Aarón J. Vega, Mtro. Alberto Mendiola y Mtro. Martín Báez, les doy las gracias por proporcionarme como Director, Secretario Académico y Administrativo su ayuda y confianza. De igual forma, quiero agradecer el servicio de la Biblioteca Dr. Ernesto de la Torre Villar del ICSyH de la BUAP, por el valioso préstamo de su acervo. También quiero agradecer a la bibliotecaria Lulú por su disposición y amabilidad. Agradezco a Brígida Pilego, Héctor Ferrer, Teresita Rojas y Gabriela Sotelo, por su amabilidad en los trámites de la maestría y el proceso de graduación. De manera personal agradezco a la Dra. Deborah Dorotinsky, Coordinadora del Posgrado por su apoyo en mi proceso de graduación.

Agradezco también a mi mamá y hermana Lluvia por su comprensión y apoyo, mi respeto y amor para ustedes.

## INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo XIX Puebla siguió siendo la segunda ciudad más importante del país, después de la ciudad de México, y esto explica porque se formaron varios artistas locales que dejaron una importante producción plástica en distintos géneros, como el retrato, el tema costumbrista o el religioso. Pero en especial debemos destacar que en el paisaje -género que empezó a despuntar- tenemos un rico legado para saber cómo era representada la ciudad en aquella época, al menos visualmente. Incluso esa visión la podemos enriquecer con distintos aspectos como el económico, político y social para tener un panorama más amplio. Por ello nuestro principal interés es hacer un estudio comparativo entre la relación pictórica del poblano José María Fernández, que trabajó el género de las vistas, y los artistas extranjeros que elaboraron paisajes de Puebla durante la misma época. Consideramos que ambas visiones son susceptibles de analizar y deberían ser de gran interés dentro de la pintura de provincia de la primera mitad del siglo XIX. De hecho una de las principales razones para estudiar el tema de las vistas, es que nos dimos cuenta es un género artístico escasamente investigado, aunado a ello podemos decir que existe poco conocimiento de la producción de paisajes sobre la capital poblana. Se ha tomado el lapso de 1829, puesto que el paisaje más antiguo de Puebla que hemos encontrado con características de la localidad corresponde a este año, aun cuando existe una vista de William Bullock Jr., realizada en 1823 y publicada en 1824 no se tomó esta referencia, ya que no hay elementos que identifiquen a la ciudad; mientras que la última obra con esa temática es de 1848, año en que por cierto en nuestra historia se da término a la intervención estadounidense en México iniciada en 1846.

Dentro del paisaje y vistas en provincia, es importante mencionar que se han realizado estudios sobre el pintor poblano José María Fernández<sup>1</sup> y sobre varios de los artistas europeos que arribaron al país, como Carlos Nebel,<sup>2</sup> Daniel Thomas Egerton,<sup>3</sup> Juan Mauricio Rugendas,<sup>4</sup> John Phillips y Alfred Rider,<sup>5</sup> entre otros; sin embargo se ha abordado a cada autor de manera independiente así como la producción que realizó cada uno, pero sobre todo, no hay estudios comparativos que, como hemos dicho, es nuestra intención. Al revisar la bibliografía sobre el tema sobresale el hecho de que existen pocas investigaciones sobre la historia de la pintura en Puebla,<sup>6</sup> además de que tampoco se ha tomado en cuenta la existencia de las vistas del pintor poblano así como los paisajes de los europeos, a pesar de su gran valor histórico y artístico, incluso José María Fernández, el único pintor de esta temática en la localidad, es poco conocido. Es así, que el estudio de estas obras resulta de

---

<sup>1</sup> Xavier Moysén, “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 – IIE, 1995, págs. 29 – 37. Véase Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, México, PERPAL, 1990, págs. 97 – 137. También Xavier Moysén, “La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano*, t. 9, v. I, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, págs. 1350 – 1366.

<sup>2</sup> Carlos Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos de 1829 a 1834*, Edición facsimilar, prólogo de Justino Fernández, México, Editorial Porrúa, 1963, XXVI págs. Pablo Diener, “Itinerario de lo exótico. El México pintoresco”, en *Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel*, México, Artes de México, no. 80, 2006, págs. 34 – 47.

<sup>3</sup> Daniel Thomas Egerton, *Vistas de México: serie de doce litografías a mano por el autor, de sus dibujos originales acompañados de una breve descripción*, Edición facsimilar especial de Francisco Zamora Millet; prólogo, tr. y biografía de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial F. Zamora Millet, 1966. También Mario Moya Palencia, “El México de Egerton (1831-1842)”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento cultural Banamex, 1996, págs. 88 – 90.

<sup>4</sup> Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México. Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlín, Instituto Iberoamericano, Patrimonio cultural Prusiano, 2002. Véase Pablo Diener, “La pintura de paisajes entre los artistas viajeros”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento cultural Banamex, 1996, págs. 137 – 154.

<sup>5</sup> John Phillips, *México ilustrado*, Edición facsimilar, México, Ed. Del Valle de México, 1973, 26 págs. También Roberto L. Mayer, “Phillips, Rider y su álbum México illustrated ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, vol. XXII, núm. 76, 2000, págs. 291 – 306.

<sup>6</sup> Vid. Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, También José Luis Bello y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas, siglos XVII - XIX*, México, Atlante, 1943, 152 págs. Véase José Recek Saade, “Puebla en la Pintura Nacional” en *Puebla en la cultura nacional*, México, Gobierno del Estado de Puebla, BUAP, Archivo Histórico Universitario, 2000, págs. 105 – 130.

gran importancia, ya que nos permite tener un registro del ambiente histórico, social y cultural de Puebla entre el lapso de 1829 a 1848.

Nuestra premisa parte de que ambas producciones, tanto las del pintor poblano, como de los extranjeros, son de la misma localidad y misma época, sin embargo, suponemos que cumplían una finalidad diferente; ya que las vistas de Fernández presentaban una imagen agradable del centro de la ciudad, inclinadas hacia lo estético, no correspondiendo del todo a las muchas realidades de la ciudad, en contraste con las obras de los artistas europeos, quienes trabajaron paisajes, las concebían como recuerdos de los lugares visitados; captando solamente los alrededores de la ciudad y dejando de lado los espacios más representativos, lo que propiamente era la ciudad de Puebla en aquella época. Las vistas y paisajes de Puebla van a resaltar ciertos rasgos particulares de la localidad; van a responder a diferentes intereses; por un lado está la visión local captada por José María Fernández, y por otro los extranjeros, en ambos casos se asimilan características propias a partir de diferentes ámbitos.

Nuestra hipótesis por lo tanto, busca precisamente demostrar que las vistas de José María Fernández denotan un registro visual idílico de lo que era Puebla entre 1829 – 1848, con un interés dirigido a la formada burguesía local ya que en esta se encuentra el público que compraba su obra y por lo tanto exalta los monumentos de la ciudad de los cuales se sentían orgullosos, de ahí que se represente siempre la plaza mayor; a diferencia de los paisajes de los llamados artistas viajeros cuya finalidad era la publicación. Por eso en la obra de los artistas europeos se busca representar los lugares peculiares de los sitios visitados o los suburbios de la ciudad, dentro de un gusto romántico, las realizaron como parte de esta corriente estética concibiéndolas como un recuerdo o testimonio de los lugares observados, acompañada en algunas ocasiones de un texto, como sucedió con artistas que

pintaron vistas en Brasil (Jean-Baptiste Debret, 1768 - 1848) o Argentina (Emeric Essex Vidal, 1791 - 1861 y Carlos E. Pellegrini, 1800 - 1875).

En esta investigación se pretende hacer un análisis estilístico, estético e iconográfico de las obras realizadas por los artistas ya citados, considerando el momento histórico, ya que para poder comprender una obra no se debe dissociarla de su función, ni de los hechos históricos en que se creó. Teniendo presente lo propuesto por Vicenç Furió<sup>7</sup> quien señala que al analizar el significado de una obra, en primer lugar tenemos que apreciarla como un hecho histórico y cultural, intentando comprenderla desde todos los aspectos que condicionan la forma de representación y su función; en este sentido me abocaré a la metodología propuesta por Erwin Panofsky quien para la interpretación de una obra establece tres niveles a seguir: a) identificar lo representado y precisar su carácter expresivo (nivel pre iconográfico), b) relacionar lo representado con su posible carácter simbólico, alegórico, etc., se trata de identificar el tema de la obra a partir de asociaciones con ciertos motivos históricos y culturales (nivel iconográfico) y c) intentar demostrar el significado de la obra, lo que con ella quiso decir, los conceptos, ideas y valores que vehiculaba, confrontándola con las fuentes y documentos con que se relaciona (nivel iconológico).<sup>8</sup> Con este método, se pretende obtener no solamente la interpretación artística y la valoración de las cualidades técnicas o formales de las obras de interés, sino que además se tratará de saber el por qué se realizaron, con qué finalidad, cuál fue su significado y su función original.

---

<sup>7</sup> Vicenç Furió, “La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos”, en *Introducción a la historia del arte*, Barcelona, Ed. Barcanova, 1990, p. 52.

<sup>8</sup> Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Ed. Alianza, 2001, 350 págs. También Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Argentina, Ed. Infinito, 1970, 301 págs.

En el primer capítulo se explica qué se entiende por vistas, cuál es el origen de la tradición en occidente como género independiente, así como sus variantes, para finalmente hacer mención sobre algunos artistas que trabajaron esta clase de obra. Asimismo, se habla sobre los antecedentes en México, haciendo referencia a algunas obras y publicaciones que se pueden considerar como tal dentro del país para la época de nuestro interés. Igualmente, se expone la importancia de Puebla a principios del siglo XIX, por ser el asiento del obispado más rico del país, así como por sus grandes manufacturas de textil, loza y lana;<sup>9</sup> de la misma forma se señalan los motivos del porqué fue visitada por extranjeros.

El segundo capítulo se refiere al contexto histórico, social y cultural de la ciudad de Puebla, durante la primera mitad del siglo XIX, señalando porqué era considerada como la segunda población más importante del país en la época, además de ser un paso obligado del Puerto de Veracruz a la ciudad de México. También, se presenta el ambiente artístico en la ciudad nombrando algunos artistas reconocidos de la localidad.

El capítulo tres se refiere a las noticias que se tienen sobre José María Fernández, en cuanto a su biografía y producción. Se debe mencionar que se buscaron datos sobre ambos asuntos, tanto en colecciones particulares como en otras fuentes sin embargo, son escasos los informes que se obtuvieron y por ello nos inclinamos a hacer un análisis de sus obras de forma general, destacando la importancia de éstas. Además se analiza la producción de los artistas extranjeros ya que retratan la fisonomía de Puebla pero desde otra perspectiva con relación al pintor local, destacando de esto las dos visiones, es decir la finalidad y su función de las obra desde las dos representaciones.

---

<sup>9</sup> Henry George Ward, *México en 1827*, México, Ed. F.C.E., 1981, p. 466. Véase Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero, (Comp.), *Puebla textos de su historia*, México, Gobierno del estado de Puebla, Instituto de Investigaciones Dr. José María L. Mora, ICSYH - BUAP, t. 2, 1993, p. 307.

En el capítulo cuatro se hace un análisis formal de las vistas de José María Fernández y de manera particular de los artistas europeos, así como de las obras anónimas, debido a las características técnicas que cada uno presenta. Por último, se presentan las consideraciones finales del estudio del tema.

## CAPÍTULO I: LA TRADICIÓN DE VISTA Y PAISAJE

### 1.1 EN OCCIDENTE

El origen más remoto del género de vistas podría proceder de los grabados de Matthäus Merian,<sup>10</sup> ya que muy joven edita planos detallados de ciudades con un estilo propio, por ejemplo el plan de Basilea en 1615 en colaboración con Martin Zeiler un geógrafo alemán. Más tarde con su propio hijo Matthäus Merian (el Joven) publica una serie de *Topographia* en veintiún volúmenes llamada *Topographia Germaniae*; los cuales incluyen gran cantidad de planos y mapas de ciudades y países así como un mapamundi; cabe señalar que esta obra fue reeditada varias veces debido a su popularidad. En sus grabados se observan construcciones arquitectónicas en diferentes niveles [imagen 1], y en algunos de ellos gente trabajando que sirven para dar movimiento y escala a la composición.

El paso de las vistas como género independiente está en la representación de ciudades reales, que contaba en Italia con una gran tradición y que se remonta a la Edad Media, pero en esta época estaban supeditadas a la temática religiosa. Posteriormente, las vistas de ciudades como fondo de escenas sagradas y profanas se emplearon en el Renacimiento, empero la vista exacta de un lugar como tema principal de una obra no se intenta hasta el Barroco.

---

<sup>10</sup> Matthäus Merian der Ältere (Matthäus Merian, el Viejo) [22 de septiembre de 1593, Basilea - 19 de junio de 1650, Bad Schwalbach]; era un grabador en talla dulce helveto-alemán. Aprendió el grabado sobre cobre en Zúrich y trabajó en Estrasburgo, Nancy, París. En [http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us\\_Merian](http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us_Merian).

El término *vedutte*<sup>11</sup> define un género pictórico, enmarcado dentro del paisajismo, basado en la representación de lugares en los que están presentes edificios, a veces poblados por una cantidad más o menos numerosa de personajes que tienen como finalidad dotar a los cuadros de un ambiente de cotidianidad<sup>12</sup> y realismo. Por tanto, el protagonista de la pintura es el paisaje urbano, representado según las reglas de la perspectiva; se cree que tuvo su origen en Italia y fue desarrollado sobre todo en la ciudad de Venecia. El género adquirió importancia a finales del siglo XVII y se extendió en toda Europa, ésta puede ser una panorámica de un lugar real; se trata de plasmar un amplio fragmento del campo visual desde un punto de vista existente de ciudades con sus elementos arquitectónicos, llegando a veces a un estilo cartográfico, en éstas se reproduce un sector de la ciudad describiendo con minuciosidad los canales, monumentos, calles, plazas y edificios, así como la presencia de la figura humana. En la representación de las vistas se encontraba placer en la interpretación de sitios conocidos o famosos; en algunas de ellas no se exigía que los elementos que formaban la escena fueran todos de precisión realista. Las vistas de ciudades reales empezaron a proliferar en la pintura italiana en el siglo XIV, su finalidad era documentar el poder y la influencia de las ciudades – estados italianos o ilustrar acontecimientos importantes de la urbe en cuestión. Dichas vistas desempeñaban un cometido político, pero no constituía el tema principal del cuadro.<sup>13</sup>

La pintura de paisaje del siglo XVIII en Venecia estuvo dominada por el *vedutismo*, el cual tenía en común la recreación de un escenario, generalmente urbano y en perspectiva; éste se conocía desde los inicios del Renacimiento como un elemento esencial de la

---

<sup>11</sup> Voz italiana, ‘vista’. Se llama así a una pintura que representa un lugar identificable o una determinada ciudad. Este subgénero probablemente fue iniciado por artistas del norte de Europa que trabajaron en Italia. Se llama *vedutta ideata* a la que no se ajusta a la realidad de un sitio conocido, sino que es imaginario, muchas veces combinando elementos. Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, p. 408.

<sup>12</sup> Dorothea Terpitz, *Canaletto, Grandes Maestros del arte Italiano*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 9.

concepción pictórica. Las *veduttas* eran concebidas en principio como panorámicas imaginarias compuestas de forma ideal por el artista; enseguida pasaron a ser imágenes extraídas de la realidad, a veces con un gran detallismo y una minuciosa descripción del mundo circundante. La *vedutta* suele estar compuesta por amplias perspectivas, con una distribución de los elementos y una cuidada utilización de la luz, cercana a la escenografía. A partir del siglo XVIII, el género adquiere autonomía propia en el ámbito de la producción artística, tuvo mucho éxito y llegó su influencia a casi todos los rincones de Europa; constituyó el inicio de una particular forma de representar el paisaje, y fue imitada por muchos artistas europeos. Sus mayores exponentes fueron: Antonio Canal, llamado Canaletto (1697 – 1768),<sup>14</sup> Bernardo Bellotto (1721 - 1780),<sup>15</sup> Francesco Guardi (1712 – 1793)<sup>16</sup> [imagen 2], Michele Marieschi (1710 – 1743)<sup>17</sup> y Luca Carlevarijs (1663 – 1730).<sup>18</sup>

El éxito que tuvo Canaletto con sus vistas de Venecia hizo que tuviera encargos de aristócratas ingleses que a menudo precisaban el asunto. Estos compradores pagaban a buen precio los cuadros de vistas que no podían adquirir en Londres, lo cual animó al artista a aceptar la invitación para trasladarse aquel país donde residió varios años, sin embargo allí no consiguió producir tales obras. Por su parte, Bellotto además de trabajar este género en Venecia viajó de joven a Múnich en donde también divulgó las pinturas de vistas. Roma junto con sus ciudades fueron los temas favoritos de los pintores de vistas de los siglos XVII y XVIII.

---

<sup>14</sup> Alessandra Fregolent, *Los vedutistas*, Milán, Electa, 2001, págs. 34 – 63.

<sup>15</sup> *Ibidem*, págs. 68 – 93.

<sup>16</sup> *Ibidem*, págs. 96 – 104.

<sup>17</sup> *Ibidem*, págs. 96 – 104.

<sup>18</sup> *Ibidem*, págs. 20 – 31.

Una derivación de la *vedutta* es el capricho (en italiano '*capriccio*'),<sup>19</sup> es un tipo de representación basada en el paisaje pero de corte fantástico, idealizado generalmente con un motivo particular que llama la atención, como la representación de ruinas. En el *capriccio* pueden coexistir edificios reales e inventados, antiguos o modernos, cualquier elemento que surja de la voluntad del artista; éste fue practicado por casi todos los *vedutistas* venecianos.

A su vez, en Holanda este género se conoce como paisaje urbano. Apareció a mediados del siglo XVI, en el marco de la cultura eminentemente burguesa. En estos cuadros de la vida civil urbana los artistas holandeses se complacieron en reproducir monumentos vistos por fuera y dentro,<sup>20</sup> o bien lugares característicos de las ciudades de donde habitaban. Pintaron templos, calles y plazas con la característica gente que iba y venía por aquellos lugares. En los cuadros de urbanistas holandeses<sup>21</sup> vemos los sitios que son más frecuentados por todas las clases sociales, tales como el mercado, la iglesia y el palacio municipal. Lo que predominada en estos cuadros son los edificios, las figuras están para aumentar la sensación de realidad comprobando que aquellos lugares no son de pura fantasía sino que existieron realmente y algunos de ellos se han podido identificar. La identidad del artista y del comitente con su entorno se encuentra en la base de este tipo de obras, uno de sus principales autores es el holandés Gaspar van Wittel (1653 - 1736), autor de paisajes urbanos con ruinas y monumentos, así como de pequeñas figuras humanas. Este asunto es también importante en la pintura holandesa pero que no es tema de este estudio.

---

<sup>19</sup> Vid. Alessandra Fregolent. *op. cit.*

<sup>20</sup> José Pijoán, "El arte del Renacimiento en el Norte y Centro de Europa", en *Historia General del Arte*, vol. XV, Madrid, Ed. Espasa - Calpe, 1979, pág. 503.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

Por otra parte, el paisajismo, tal y como lo conocemos, nunca hubiera surgido sin las teorías artísticas del Renacimiento italiano,<sup>22</sup> pues Leonardo elaboraría la primera teoría estética completa del paisajismo, antes incluso de que naciera el primer paisaje.<sup>23</sup> Es importante mencionar que los antecedentes del género de paisaje están en los fondos de las pinturas religiosas y de retratos, solía ser considerado una temática menor.

Después de la primera mitad del siglo XVI, el paisaje se convirtió en un tema aceptado tanto para cuadros como para grabados; poco a poco adquirió notoriedad hasta convertirse en un género independiente; un factor importante es el auge que cobró en la escuela holandesa del siglo XVII. El gusto por el paisaje adquirió especial prestigio en el siglo XVIII, cuando se aprecia el legado de Claudio de Lorena<sup>24</sup> y la de los pintores holandeses; los cuáles serán las fuentes máspreciadas del paisajismo dieciochesco y aun del Romanticismo. Un testimonio importante para la valoración del arte del paisaje es el pintor alemán Joachim von Sandrart, biógrafo y conocido de Claudio de Lorena y cuyo tratado de 1675 aseguró que las figuras y las historias en la pintura de paisaje eran un elemento accesorio,<sup>25</sup> es decir aquí lo importante es la naturaleza. En 1809 aparece un artículo de Carl Grass titulado *Algunas observaciones sobre pintura de paisaje*, ahí formuló los argumentos que le confieren primacía al género, ahí menciona “en el paisaje todo componente puede remitir al conjunto de la vida de la naturaleza y esto tiene que valorarse”.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Ernst H. Gombrich, *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento I*, España, Ed. Debate, 2000, p. 107.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>24</sup> Claude Lorrain, más conocido como Claudio de Lorena, (ca. 1600 - 1682). Pintor francés radicado en Italia, perteneciente al período del arte barroco, se enmarca en la corriente denominada clasicismo, dentro del cual destacó en el paisajismo.

<sup>25</sup> Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. España, Ed. Visor, 1992, p. 24.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 31.

Así pues, el aprecio tan extendido en el siglo XVIII por el paisaje, resultó del esfuerzo de la cultura estampada por favorecer su aceptación, además la literatura ilustrada enfatizó directa e indirectamente las dotes del paisaje.<sup>27</sup> A principios del siglo XIX, se reconoció que estaba cambiando la posición de la pintura de paisaje,<sup>28</sup> éste se dio con rapidez durante el transcurso del siglo, los paisajes como mínimo aspiraban a ser imitaciones fieles de la naturaleza.

## 1.2 EN MÉXICO

El concepto vista<sup>29</sup> puede ser muy amplio, pues existen términos que pueden ser utilizados como sinónimos, tal es el caso de paisaje,<sup>30</sup> sin embargo este tiene características singulares.

En México es posible que desde la fundación de la Academia, Rafael Ximeno y Planes haya impartido a sus alumnos las nociones de perspectiva y de paisaje con el objetivo de poder resolver adecuadamente los fondos de sus composiciones figurativas. Sin embargo, es hasta 1855 cuando en la Academia de San Carlos bajo la dirección del italiano Eugenio Landesio se empezó a estudiar con regularidad este género,<sup>31</sup> empero, ya antes que

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>28</sup> Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, España, Ed. Seix Barral, 1971, p. 109.

<sup>29</sup> Es un género pictórico en el que se muestra un paisaje amplio y especialmente el aspecto de una ciudad. Luis Monreal y Tejada, *Diccionario de términos de arte*, España, Ed. Juventus, 1992, p. 408.

<sup>30</sup> Hasta el siglo XVI, el paisaje no fue más que un arte accesorio que llenaba el fondo de los cuadros religiosos y de retrato para contribuir a su ambientación. Empezó describiendo objetos -árboles casas, montañas- y los artistas aprendieron gradualmente a observarlos con mayor cuidado y a complacerse con ellos, sin embargo, fue adquiriendo poco a poco cada vez más relevancia, hasta constituirse como género autónomo en la pintura holandesa del siglo XVII. Dentro de los pintores holandeses puede citarse a Joaquín Patinir y José van Goyen. Fue en el Barroco cuando la pintura de paisajes se estableció definitivamente como un género en Europa; surgió el paisaje como forma artística independiente bajo la influencia del Renacimiento y de los maestros manieristas, ahora podía ocupar todo el espacio del cuadro. *Ibidem*, págs. 300 – 301.

<sup>31</sup> Fausto Ramírez, “La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio”, en *Memoria*, núm. 4, México, Museo Nacional de Arte, 1992, p. 66.

él habían intentado enseñar la perspectiva y el paisaje en la Academia, sucesivamente, Pedro Gualdi, Lorenzo Cerezo y Pelegrín Clavé.<sup>32</sup> Pero, es Landesio quien dejó textos sobre la pintura de paisaje o general como también denominó, y que difiere con Sandrart al mencionar que ningún elemento es accesorio en un paisaje, pues menciona:

“La pintura general o de paisaje es la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo forma visible y artística... Cuando un pintor general reúne en sus cuadros figuras o animales, éstos no son jamás accesorios...siendo las figuras y animales mucho más pequeños que los objetos que forman la localidad...menos detallados de lo que acostumbra el figurista”.<sup>33</sup>

Por consiguiente, en un paisaje, hay representaciones de la naturaleza, extensiones de espacios atmosféricos; aquí los protagonistas serán: el cielo (en ocasiones puede ocupar gran parte del escenario), montañas, valles, árboles, ríos y bosques; los cuales llenaran todo el espacio. Algunas veces se integran personajes en pequeña escala que servirán para aumentar la vida de la naturaleza y la cotidianidad. De esta manera se van a representar los suburbios de la ciudad, lo característico es el medio ambiente, algunas veces estarán en último plano tenues o difuminados las representaciones arquitectónicas con el fin de dar una idea completa de las bellezas naturales y artificiales que constituyen el lugar. Como lo refieren los paisajistas holandeses: “el paisaje, el puro paisaje, sin un elemento intelectual, sin recuerdos de mitología, sin más pensamiento que el que despiertan las formas naturales”.<sup>34</sup>

Así pues, en nuestro estudio recurriremos al concepto de Landesio cuando se hable de paisaje, y en vistas haremos referencia al paisaje urbano y las *veduttas*, por la naturaleza

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>34</sup> José Pijoán, *op. cit.*, p. 489.

que estos tienen. En las vistas estarán las representaciones arquitectónicas como templos, palacios municipales, calles y plazas; sitios que son frecuentados por las diversas clases sociales. En ellas se utilizará la perspectiva, acompaña en ocasiones de personajes que darán proporción y movimiento a la escena, en algunos casos se anexa mobiliario urbano característicos de la localidad, aquí no hay indicios de la naturaleza. La finalidad de las vistas es identificar el lugar, y en ocasiones es una visión casi fotográfica.

Tomando en cuenta el análisis del cuadro de Cristóbal de Villalpando (*La Plaza Mayor de México*), por Iván Escamilla y Paula Mues y que he distinguido por su propósito; ahí menciona que esta obra puede clasificarse dentro del género de las ‘vistas’, éstas tenían el objeto común de representar la riqueza y las maravillas de una tierra distintas a las del viejo mundo.<sup>35</sup>

Para el análisis de esta producción se divide la temática en dos apartados: las vistas, orientadas a la arquitectura y al mobiliario urbano de la ciudad; que como menciona María José Esparza en su investigación sobre los calendarios y la gráfica, “muchas veces nos muestran el acontecer diario de la ciudad, una especie de crónica visual”<sup>36</sup> y los paisajes, en los cuales se ven representados los alrededores de la localidad, es decir “expresiones peculiares de la naturaleza”.<sup>37</sup>

En la época virreinal, el paisaje se utilizó como fondo de cuadros de carácter religioso éstas representaciones eran falsas y algunas veces idealizados.<sup>38</sup> Sin embargo, eran más naturales las representaciones de calles o edificios en perspectiva que también

---

<sup>35</sup> Iván Escamilla González y Paula Mues Orts, “Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor en México de Cristóbal de Villalpando,” en *XXV coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, La imagen política*, México, UNAM – IIE, 2006, p. 180.

<sup>36</sup> María José Esparza Liberal, *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821 – 1850*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría, 2004, p. 115.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Manuel Romero de Terreros, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM – IIE, 1943, p. 8.

fueron utilizados con la misma finalidad. Es escasa la producción donde se trata la edificación, el inmueble y sus proporciones; sin embargo se puede señalar un ejemplo en la pintura barroca del siglo XVII; es la obra ya citada realizada por Cristóbal de Villalpando,<sup>39</sup> *La Plaza Mayor de México* ca. 1695,<sup>40</sup> [imagen 3], gracias a esta obra nos informamos sobre la traza de la plaza mayor de la capital del virreinato, de hecho para los estudios del urbanismo social del período virreinal esta pintura es un documento visual importante. Posteriormente a mediados del siglo XVIII, está presente la pintura *La Plaza Mayor de México* [imagen 4], señalada generalmente como anónima, pero que ha sido atribuida a Juan Antonio Prado por Marcus Burke.<sup>41</sup>

Por otra parte, existen otras pinturas que muestran los espacios urbanos de la capital, estos son los biombos y cuadros de castas, en los cuales la pareja representada tiene como fondo las calles y las construcciones de sus barrios. En estas obras se representan espacios abiertos identificables, ejemplos de ello son las obras de Luis de Mena, realizada aproximadamente en el año de 1750, en ella representó una vista general del santuario de Guadalupe y del paseo de Jamaica y la realizada en 1777 por Ignacio Ma. Barreda en donde integró en la base de un cuadro la vista del acueducto de Chapultepec.<sup>42</sup> En una obra anónima de castas,<sup>43</sup> *De Albina y español, produce negro torna atrás*. ca. 1770 – 1780, [imagen 5]; se observa en la mayor parte de la composición la alameda central. Esta obra es un antecedente que sin ser el tema principal de la obra, el paisaje urbano ocupó la mayor

---

<sup>39</sup> Véase Iván Escamilla González y Paula Mues Orts, *op. cit.*, págs. 177 – 204.

<sup>40</sup> Vid. Llona Katzew, *La pintura de Castas. Representaciones raciales en el México del Siglo XVIII*, México, Ed. Turner, CONACULTA, 2004, p. 70. También Iván Escamilla González y Paula Mues Orts, *op. cit.*

<sup>41</sup> María Teresa Suárez Molina, “La Plaza Mayor de México” en *Los pinceles de la Historia de la patria criolla a la nación mexicana 1750 - 1860*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM – IIE, CONACULTA, Patronato del Museo Nacional de Arte, Nov. 2000 - Marzo 2001, p. 106.

<sup>42</sup> María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM - IIE, 2005, p. 119.

<sup>43</sup> Llona Katzew, *op. cit.*, p. 181.

parte del cuadro.<sup>44</sup> Igualmente no hay que olvidar que en 1804 Joaquín Fabregat realizó un grabado diseñado por Rafael Ximeno y Planes que tiene como tema la Plaza Mayor, [imagen 8]; el cual pretende mostrar un lugar organizado dando mayor énfasis en los aspectos civiles que en los religiosos<sup>45</sup> y algunas otras anónimas.

En lo que se refiere a la época de Independencia, al término de ésta hubo intentos por arraigar las vistas y paisajes, especialmente por artistas extranjeros establecidos en México o que estaban de paso en el país; tal es el caso de Octaviano D' Alvimar (quien en 1823 realizó una pintura al temple de la Plaza Mayor de México),<sup>46</sup> [imagen 6]; y Carlos de Paris, quien reside en México de 1828 a 1836 y que también realizó un óleo titulado *La Plaza Mayor de México*.<sup>47</sup> Además llegaron otros artistas como: Juan Mauricio Rugendas, el Barón de Gros, Daniel Thomas Egerton, Pedro Gualdi y Carlos Nebel de los cuales se hablará más adelante. En contraste con estos artistas el costumbrismo<sup>48</sup> se estaba trabajando, (en este género se describen escenas populares que se desarrollan en las calles o en las aldeas, en mercados y tabernas con personajes que visten trajes típicos); sin embargo,

---

<sup>44</sup> María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 119 – 120.

<sup>45</sup> María Teresa Suárez Molina, *op. cit.*, p. 110.

<sup>46</sup> Octaviano D' Alvimar, de origen francés, vino a México por primera vez en 1808. Comenta Justino Fernández que esta *vista* probablemente es la primera hecha por un extranjero sobre el tema, que más tarde interesaría a otros artistas. Véase Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México, Arte del siglo XIX*, t. I, México, UNAM – IIE, 2001. También Justino, Fernández, “Una pintura desconocida de la Plaza Mayor” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, vol. V, núm. 17, 1949, págs. 27 – 39.

<sup>47</sup> Carlos Paris (o de Paris), nace en Barcelona en 1800 y muere en Roma en 1861, no se tienen datos precisos sobre él, en México lo llamaron “el pintor Romano”. Véase Montserrat Galí Boadella, *Independència de Mèxic i decadència de l' Acadèmia. Carles de Paris*, en *Artistes Catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*, Generalitat de Catalunya Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, págs. 23 – 28. También José María Murià, *Diccionario de los catalanes en México*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco y la Generalitat de Catalunya, 1996, p. 270.

<sup>48</sup> Se entiende por costumbrismo aquellos relatos y manifestaciones visuales en que lo cotidiano, las circunstancias contemporáneas de los diversos grupos sociales son los temas a tratar, a partir de lo cual se tipificarán los casos y las personas. María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 25. Este género tiene su antecedente en pintores barrocos italianos, lo mismo que en flamencos y neerlandeses del siglo XVII, pero alcanza su apogeo y constituye una moda extendida a toda Europa con el realismo del siglo XIX. Véase Luis Monreal y Tejada, *op. cit.*, p. 109.

no presenta el mismo comportamiento en México,<sup>49</sup> pues en occidente ya se habían publicado libros ilustrados en donde representan personajes pintorescos e imaginaria popular. Esta temática se había manifestado desde el siglo XVIII, tanto en el campo pictórico como gráfico con la intención de mostrar los trajes regionales, así como las diversiones y los vendedores característicos de cada país.<sup>50</sup> No obstante se debe mencionar que el género literario costumbrista se había tratado en la literatura española desde el siglo XVII, su independencia no duró mucho tiempo, ya que pronto se relacionó con la producción gráfica del mismo género. Precisamente con la presencia de los europeos en nuestro país es cuando se tratan los temas costumbristas mexicanos dentro y fuera de la nación, primeramente con las figuras de cera<sup>51</sup> representan tipos y ocasionalmente escenas populares, las cuales gozaron de gran éxito en las primeras décadas del siglo XIX; sobre esta actividad los artistas viajeros al adquirir ejemplares dejaron constancia de ello, así como artistas y artesanos del país, en Puebla quienes trabajaron esta técnica fueron las hermanas Ábrego.

La ceroplástica es “la correspondencia escultórica de lo que se hacía en la gráfica y la literatura del momento”,<sup>52</sup> ésta pone de manifiesto el interés por temas costumbristas registrados en nuestra nación, obedeció a un espíritu romántico que, al registrar hechos exaltó sentimientos de nacionalismo, de esto se hablará más adelante. Posteriormente el costumbrismo fue tratado con la llegada de la litografía (1826) por Linati (que a decir de su

---

<sup>49</sup> Aunque, los cuadros de castas y algunos biombos podrían ser un incipiente costumbrismo, ya que constituyen uno de los primeros documentos de carácter visual sobre la vida y costumbre del siglo XVIII.

<sup>50</sup> María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 107.

<sup>51</sup> La mayoría de esta producción se encuentra en colecciones particulares y en el extranjero, principalmente en España, Francia y Suiza, por esta razón son desconocidas en nuestro país. Para este tema véase María Esther Pérez Salas, *Ibidem*, págs. 133 – 143. También María José Esparza Liberal, “Las figuras de cera del Museo de América en Madrid” en *México en el mundo de las Colecciones de Arte*, México Moderno, México, Ed. Azabache, 1994, págs. 39 – 71.

<sup>52</sup> María José Esparza Liberal, *op. cit.*, p. 39.

álbum no se conoció). Asimismo, Rugendas y Nebel durante su estancia en México realizaron obra costumbrista al igual que Theubet de Beauchamp,<sup>53</sup> recién descubierto, de nacionalidad suiza o alemana quien habría llegado a México alrededor de 1816, donde permanecería hasta 1828.

La valoración de estos temas por parte de los extranjeros creó reflexión en el ámbito artístico nacional, pues en los primeros años de vida independiente mexicana la Academia de San Carlos careció de obra artística de este género, la cual se reforzó con la producción de los extranjeros. Es hasta 1851 cuando se celebra una exposición y presentan cuadros costumbristas, el hecho de que el costumbrismo no se hubiera considerado en la Academia no evitó que pintores de provincia trabajaran en el tema, tal es el caso en Puebla de José Agustín Arrieta (1803 -1874)<sup>54</sup> y Manuel Serrano<sup>55</sup> pintor mexicano del cual poco se sabe, se ignora la fecha y lugar de nacimiento, así como el año en que falleció, cabe la posibilidad que fuera poblano; estos artistas se interesaron por el costumbrismo a partir de los años 1840 y 1856 respectivamente, es así que, la llegada del género a la Academia fue tardía. Sin embargo, el antecedente de una publicación como las europeas en México data de 1808, ya que no se contaba con ningún ejemplo hasta el momento; como menciona María Esther Pérez Salas que un grabador mexicano se animó a iniciar una publicación de

---

<sup>53</sup> Theubet de Beauchamp, es un importante descubrimiento para el estudio de la obra de los extranjeros en el México del siglo XIX. Véase Sonia Lombardo de Ruiz, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, Reproducción facsimilar, México, INAH - TURNER, 224 págs. También reseña de Arturo Aguilar Ochoa, “*Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*”, de Sonia Lombardo de Ruiz, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM – IIE, vol. XXXIII, núm. 98, 2011, p. 297 – 301.

<sup>54</sup> Pedro Ángel Palou Pérez, *Identidad de Puebla: esencia de mexicanidad: José Agustín Arrieta (1803-1874)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2002. También Efraín Castro Morales, “José Agustín Arrieta: Su tiempo, vida y obra”, en *Homenaje Nacional: José Agustín Arrieta, 1803 – 1874*, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, CNCA, INBA, 1994, págs. 35 - 69. Véase Guy Thomson *Arrieta's Poblans* en [www.essex.ac.uk/arthistory/arara/.../thomson.pdf](http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/.../thomson.pdf)

<sup>55</sup> Xavier Moyssén, “Manuel Serrano, un pintor costumbrista del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM – IIE, núm. 64, Vol. XVI, 1993, págs. 67-74. También Guy Thomson *op. cit.*

vistas y trajes, la cual se titulaba: *Vistas de esta ciudad, trajes y antigüedades de Nueva España*,<sup>56</sup> el objetivo era brindar un retrato completo en donde estuvieran representadas ciudades, habitantes y edificios más característicos de cada localidad; empero la producción fue corta, ya que no se volvió a registrar su venta tiempo después, posiblemente el motivo fue que no tuvo el número necesario de suscriptores o quizá el precio por adelantado despertó desconfianza,<sup>57</sup> aun cuando ésta era una forma usual para este tipo de publicaciones.

En lo que respecta a Puebla durante la primera mitad del siglo XIX, fue un lugar de obligada visita debido a su ubicación geográfica; ésta se localizaba en un punto intermedio en la ruta Veracruz, el puerto de entrada al país, y la ciudad de México, por esta razón se le conocía como “ciudad de tránsito”.<sup>58</sup> Así, se constituyó en una escala imprescindible para todo viajero, de ahí que fuera visitada por personalidades del extranjero. Puebla además era considerada en aquella época como una de las ciudades más importantes tan sólo después de México y antes de Guadalajara,<sup>59</sup> así como una de las localidades con mayor número de población.<sup>60</sup>

A su vez, esta localidad era reconocida por extranjeros como una ciudad hermosa,<sup>61</sup> debido a su rica fisonomía arquitectónica de la época colonial; esto último aunado a personajes como el tlachiquero, el lépero, el pregón y la china poblana, además del comercio, su producción manufacturera, sus paisajes y en general lo exótico que para ellos

---

<sup>56</sup> María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 110.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>58</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *Crónicas de la Puebla de los ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre 1540 - 1960*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, p. 111.

<sup>59</sup> José Recek Saade, *op. cit.*, p. 105.

<sup>60</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, p. 92. La población del estado era de 584,358 habitantes según censo de 1825, en 1832 dio 954,000 habitantes.

<sup>61</sup> *Ibidem*, págs. 94, 120 – 137.

representaba la localidad; así como el contexto propio de la independencia<sup>62</sup> que en aquel tiempo se vivía, fue lo que llamó la atención de los europeos. Lo anterior constituyó uno de los principales motivos por los cuales fue frecuentada por diplomáticos, comerciantes, botánicos, escritores y desde luego artistas.<sup>63</sup> De hecho, estos últimos vieron en las ciudades de México, Guadalajara, Veracruz y Puebla<sup>64</sup> esplendidos paisajes que se podían captar de espacios importantes o significativos, ejemplo de esto en la localidad poblana son *Vista de Puebla de los Ángeles y Pirámide de Cholula* de Carlos Nebel, publicadas en 1836, *Vista de Puebla de los Ángeles y San Nicolás de los Ranchos* de 1831 a 1834 y *Llano de Puebla y Región de los Pinos*, publicados en 1855 de Juan Mauricio Rugendas, *Puebla* de Daniel Thomas Egerton de 1840 y de John Phillips y Alfred Rider, *Puebla* de 1848, que no piden nada a los paisajes de sus lugares de origen.

Cabe destacar la producción pictórica durante la misma época del pintor poblano José María Fernández, quien en los años de 1835, 1840 y 1842, pintó vistas de la Plaza Mayor de la ciudad de Puebla, mostrando con su trabajo que éste es un lugar paradigmático logrando plasmar a las máximas autoridades de la localidad. Todo ello resulta de gran relevancia, ya que Fernández representó vistas mientras que los artistas extranjeros paisajes, lo cual nos permite tener un registro del contexto histórico, cultural y social de Puebla entre los años 1829 a 1848 desde dos perspectivas. Claro está, que los artistas viajeros arribaron a México de manera más frecuente a partir de 1821, año en que se consumó la Independencia; de hecho esto fue lo que facilitó su entrada al país. Los motivos de su presencia fueron los intereses mercantiles, el conocer en donde estaba enclavada una

---

<sup>62</sup> José Recek Saade, *op. cit.*, p. 111.

<sup>63</sup> Manuel Payno, *Crónicas de viaje por Veracruz y otros lugares*, Obras Completas, t. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 15.

<sup>64</sup> María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, p. 149.

de las ciudades más importantes, la gente, sus costumbres y riquezas naturales, entre otras cosas. A su llegada se interesaron en representar por medio del dibujo, el grabado y por supuesto de la pintura los paisajes que ofrecían los lugares, trabajaron temas como ruinas prehispánicas, monumentos históricos, tipos y costumbres regionales.<sup>65</sup> Al mismo tiempo utilizaron el género epistolar en donde describían minuciosamente la fisonomía de los sitios visitados en nuestro país, es así que por medio de imágenes y de la literatura viajera podían dar a conocer los aspectos que tenía la urbe, únicos medios por los cuales podían recrear lo visto.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 144. Véase también Pablo Diener, *op. cit.*

<sup>66</sup> *Crónicas de México, Estampas mexicanas del siglo XIX*, Puebla, Ed. Museo Amparo, 1997, p. 7.

## CAPITULO II. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO, CULTURAL Y ARTÍSTICO EN PUEBLA DURANTE 1810 – 1848

### 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO Y ECONÓMICO

Para estudiar las vistas y paisajes de Puebla, debemos conocer el contexto en que se produjeron. Así, el movimiento iniciado en 1810 marcó el punto de partida de un largo periodo para la ciudad. Si bien, no se originó el movimiento de la Independencia en la provincia, sí tuvo gran incidencia la lucha militar; su ubicación geográfica, elogiada por propios y extranjeros se vio duramente sacudida debido a la situación del país.

Los años subsecuentes al inicio de la Independencia, Puebla fue uno de los principales escenarios del movimiento, era frecuente escuchar que grupos de insurgentes estaban próximos a atacar la localidad. Por tal motivo, en 1811 el intendente García Dávila solicitó al ayuntamiento tomar medidas necesarias para garantizar la seguridad y defensa de la ciudad, pues era “el punto principal a que aspiraban las cuadrillas de insurgentes”,<sup>67</sup> en este año se ordenó cerrar algunas entradas a la ciudad, así como abrir zanjas y fosos; durante la década se construyó y reconstruyó permanentemente la defensa. En 1821 año de la consumación del levantamiento, Puebla seguía siendo una de las ciudades más importantes del país, sin embargo atravesó por problemas por lo que su actividad industrial y vida cotidiana se vieron perturbadas. De ello se originó una disminución en las características ocupacionales y productivas, la agricultura y manufactura se encontraban en decadencia. En esta época la industria más antigua era la textil especialmente la de

---

<sup>67</sup> Carlos Contreras Cruz, *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial. 1810-1867*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, p. 9.

algodón,<sup>68</sup> un porcentaje significativo de la población se mantenía del hilado; la producción de los telares poblanos alimentó una parte importante del comercio que se extendió desde la ciudad hasta zonas rurales llegando a las intendencias de Veracruz y México. El sistema de defensa, organizado por autoridades poblanas, fue perjudicial para la salud de los habitantes, los fosos en su mayoría se convirtieron en depósitos de basura y agua estancada; el hambre y hábitos deficientes de higiene, derivados de la guerra, trajeron como consecuencia tremendas epidemias: tifo y fiebres pútridas en 1813 y el cólera *morbis* en 1833, estas enfermedades causaron un marcado desequilibrio demográfico.<sup>69</sup> Empero, no fueron impedimento para decir que, “en general la ciudad de Puebla hacia 1830, seguía siendo un centro comercial y artesanal de suma importancia”,<sup>70</sup> se conservaba gran número de productores y comerciantes, razón por la que Puebla fue una escala necesaria en la ruta mercantil.

En el ámbito empresarial, a pesar de que a mediados de 1830 la industria textil había experimentado una crisis debido a la competencia manufacturera europea, se fundó en 1835 la primera fábrica textil de la región “La Constancia Mexicana”,<sup>71</sup> propiedad de Esteban de Antuñano; sin embargo, en 1841 esta fábrica y Amatlán debieron suspender la producción “por la crisis monetaria y por la falta de demandas”.<sup>72</sup> En 1845 la situación se repite a causa de la escasez y del elevado precio del algodón obligando a paralizar parte de

---

<sup>68</sup> Guy P. Thomson, *Puebla de los ángeles. Industria y sociedad de una ciudad mexicana 1700 – 1850*, Puebla, BUAP, Instituto Mora, 2002, p. 79. También véase Efraín Castro Morales, *op. cit.* Tan sólo en 1804 había cerca de 1200 telares.

<sup>69</sup> Datos estimativos indican que el número aproximado era de 60,000 habitantes al iniciar el siglo XIX y se vio reducido a unos 40,000 para 1835. Véase Miguel Ángel Cuenya Mateos, *Salud, enfermedad y muerte en la ciudad de Puebla. De la Independencia a la Revolución*. Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, 114 págs.

<sup>70</sup> Carlos Contreras Cruz, y J. Carlos Grosso, “La estructura ocupacional y productiva de la ciudad de Puebla en la primera mitad del siglo XIX” en *Puebla en el siglo XIX*, Contribución al estudio de su historia, Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, BUAP, 1983, p. 133. Véase Miguel Ángel Cuenya Mateos, *op. cit.*, p. 48.

<sup>71</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*, págs. 53 – 55.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 76.

la maquinaria, el escenario afectó a La Constancia y La Económica dos de las fábricas más importantes de Puebla.

En cuanto a las características y evoluciones de la estructura ocupacional y productiva de Puebla, éstas constituyen una etapa inicial sobre la formación y el desarrollo del proletariado poblano durante el siglo XIX, de esto se obtiene que el estancamiento económico habría de postergarse hasta la primera década del siglo. Para el historiador inglés Guy P. Thomson “la decadencia demográfica y de toda la economía continuó inexorablemente hasta los primeros años treinta”.<sup>73</sup>

En 1830 predominaban actividades comerciales y artesanales, era una sociedad que se había integrado paulatinamente a la moderna producción industrial; se confirma la existencia de una zona comercial de gran importancia ubicada alrededor del zócalo de la localidad, como se verá más adelante en algunas de las vistas de Fernández. Éste constituía el núcleo central del comercio poblano; sin lugar a dudas el peso del Parián era determinante para la afluencia de la población (seguramente por esta razón Fernández la representa en sus vistas). Tan solo en esta década había 1,574<sup>74</sup> personas dedicadas a una amplia diversidad de actividades como: comerciantes, traficantes, dependientes, pulqueros, entre otros; algunos de los integrantes de esta gama poblacional se verá reflejada en la obra del pintor poblano; este sector representaba casi el 11% de la estructura ocupacional poblana.<sup>75</sup> Esta parte no sólo se refería a la población masculina, ya que, la femenina, además de los trabajos domésticos participaba en actividades productivas.

Puebla no sólo era un centro comercial, eran también relevantes las actividades artesanales en especial las destinadas a los textiles y confección de prendas de vestir, tales

---

<sup>73</sup> Carlos Contreras Cruz, y J. Carlos Grosso, *op. cit.*, p. 119. *Cfr.* Guy P. Thomson, *op. cit.*, p. 237.

<sup>74</sup> Carlos Contreras Cruz, y J. Carlos Grosso, *op. cit.*, p. 129.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 129.

como los tejedores, hilanderos, tintorerías, etc.; asimismo se encontraban trabajos relacionados con el proceso de confección: los sastres y costureras, así que el curtido y la transformación artesanal en artículos de consumo en gran parte del sector ocupacional generaba un volumen significativo dentro de la economía de la ciudad.<sup>76</sup> En la gama poblacional se encontraban también actividades productivas relacionadas con la alimentación como los panaderos, bizcocheros, dulceras, tamaleras, tortilleras, etc.; del mismo modo, deben destacarse las ocupaciones vinculadas a los trabajos rurales tales como los labradores campistas y peones de campo; así como los albañiles, canteros, cargadores, ladrilleros y pedreras principalmente. Además de estos oficios se trabajaba la cerámica y el vidrio en menor medida, el mayor núcleo eran los loceros propiamente dichos.

Se debe mencionar que en las inmediaciones de la ciudad había algunos molinos, haciendas, ranchos ganaderos y cerealistas que generaban áreas de trabajo.<sup>77</sup> Dentro de las haciendas estaban La Noria y Santo Domingo, en los ranchos Posadas, Mirador y Alseseca, en molinos Santo Domingo, El Cristo, El Carmen, San Antonio y San Francisco, entre otros. En 1846, la estructura ocupacional en las haciendas cercanas a la ciudad, se caracterizaba por un número relativamente elevado de personas vinculadas a actividades rurales (jornaleros agrícolas, peones de campo, campistas hortelanas, etc.) particularmente en la región oriental y las extremas del poniente.<sup>78</sup> La agricultura era una de las ramas principales de la riqueza del estado ya que contaba con terrenos extensos y tierras fértiles permitiendo con esto el cultivo de variados frutos. De ahí, la importancia que tenía la burguesía local en la época.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>77</sup> En 1804 en los alrededores de la ciudad había catorce molinos situados a las orillas de los ríos Atoyac y San Francisco, cuyas corrientes se usaban para el funcionamiento de dichos molinos. Véase Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero, (Comp.), *op. cit.*, p. 11 y 175- 177.

<sup>78</sup> Carlos Contreras Cruz, y J. Carlos Grosso, *op. cit.*, p. 120.

## 2. 2 CONTEXTO POLÍTICO

Debido a las epidemias de la primera mitad del siglo XIX, la ciudad entró en un periodo de inestabilidad demográfica reflejándose en la economía. La Independencia planteó nuevos horizontes especialmente en el ambiente gubernamental; pues la conciencia de la nación estaba impulsándose, especialmente en las clases media y altas del país; el medio de socialización más visible fue la prensa ilustrada.<sup>79</sup>

Los insurgentes no atacaron a Puebla durante la primera etapa de guerra, pero hubo zonas muy activas como Zacatlán, valle de Tehuacán y colindancia con Izucar; situación que colocó a mediados de 1811 a la localidad poblana en el centro de este triángulo, afectando el aparato político. En este año era intendente Manuel Flon y Tejada quien concurrió a las batallas efectuadas contra los insurgentes. El clero mostró su apego al monarca y desafecto a los rebeldes, muestra de ello se suscribe para costear el armamento y vestimenta, pues las circunstancias por las que el país atravesaba exigían una incondicional armonía entre las distintas autoridades. El 8 de julio del mismo año nombran a García Dávila nuevo intendente y como segundo comandante a Ciriaco del Llano, a pesar de estos cambios de autoridades no se había descuidado la defensa de la ciudad, ya que había el temor de que los insurgentes atacaran la plaza mayor, la cual para 1814 su estado de higiene era desfavorable, debido a la muchedumbre que concurría a ella, aun cuando se había destinado el aseo diario no se había logrado su limpieza; para favorecer su aspecto se prohibió a los vendedores del mercado colocaran sus puestos en petates y en 1818 se pide

---

<sup>79</sup> Tomás Pérez Vejo, “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830 – 1855)”, en *Empresa y Cultura en tinta y papel (1800 – 1860)*, México, UNAM, 2001, págs. 399 – 400.

autorización al virrey para continuar con la limpia de la misma,<sup>80</sup> así como para instalar coches de alquiler en la plaza principal.<sup>81</sup>

Durante el primer semestre de 1812 el norte de Puebla fue un territorio predominantemente insurgente y la ciudad vivió en constante peligro. En este año Morelos rompe el sitio de Cuautla y atraviesa Izúcar, lugar donde instala una guarnición, pasa por Tehuacán, y toma rumbo a Oaxaca. El intendente García Dávila al ver tan cercanos los avances de los insurgentes, ya que llegaron a Tepeaca y Atlixco, solicitó al ayuntamiento que comenzará a ejecutarse las obras necesarias para garantizar la defensa de Puebla.

En los años en que se definió la Independencia del país, estuvieron al frente de la Diócesis poblana dos prelados Manuel Ignacio González del Campillo y el canónigo Joaquín Pérez Martínez, el papel protagónico de éste último en la política fue evidente en 1821.<sup>82</sup> Estas autoridades habían tenido cuidado de conservar la ciudad en orden ya que en cualquier momento podía alterarse, debido a la proximidad de cambiar radicalmente el régimen político, pues la idea de la Independencia se había adueñado de los poblanos.<sup>83</sup> Y es así que, el domingo 5 de agosto de 1821 Puebla jurará la Independencia.<sup>84</sup> El temor de que fuera atacada fue un hecho pues en 1833 es sitiada por Mariano Arista, a causa de la reforma que proponía el lema “Religión y fueros” la cual provocó oposición entre la iglesia, un sector importante del ejército y algunos sectores de la población. En marzo de 1834, Gómez Farías ordenó la expulsión del obispo de Puebla Francisco Pablo Vázquez pues encabezó la oposición cuando la Reforma se materializó en diversas disposiciones como: la

---

<sup>80</sup> Eduardo Gómez Haro, *La ciudad de Puebla y la Guerra de Independencia*, Puebla, Secretaria de Cultura, Gobierno del estado de Puebla, 1996, p. 151.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>82</sup> Alicia Tecuanhuey Sandoval (coord.), *Clérigos, políticos y política. Las relaciones Iglesia y estado en Puebla, siglo XIX y XX*, Puebla, ICSyH – BUAP, 2002, págs. 44.

<sup>83</sup> Eduardo Gómez Haro, *op. cit.*, p. 184.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 222.

supresión de las órdenes religiosas, la secularización de bienes eclesiásticos, la eliminación de los fueros del clero y la milicia y la reorganización de la educación, que pasó a ser obligatoria y a depender del estado y no de la iglesia;<sup>85</sup> con esta decisión Farías precipitó su caída pues Santa Anna lo obligó a renunciar, el presidente derogó las reformas y revocó el decreto de expulsión en contra del prelado. En este año la ciudad es sitiada de mayo a julio por el general Luis Quintanar y en 1835 se disuelven los congresos de los estados, son remplazados por juntas departamentales. La aparente tranquilidad que había disfrutado la ciudad en medio de los acontecimientos del país, se vio interrumpida en 1837 cuando el gobernador del estado Felipe Codallos descubrió la conspiración en contra de Bustamante. Codallos logró mantener la paz en el departamento gracias a su mandato; como ejemplo de ello en 1840 ordenó la construcción de una penitenciaría sobre los restos del convento de San Javier.<sup>86</sup> Puebla se mantuvo en relativa calma durante 1843 y parte del año siguiente, aun cuando había cambiado de gobierno en tres ocasiones.<sup>87</sup> En 1844 estalla en México un motín el cual fue secundado en la localidad, motivo por el cual en 1845 Puebla fue sitiada por Santa Anna; el enemigo logró posesionarse de El Carmen, la Soledad y la penitenciaría de San Javier,<sup>88</sup> la cual se encontraba en construcción.

En 1847 se había iniciado la guerra contra los norteamericanos, quienes entraron por Veracruz hacia la capital de México, situación que colocó a Puebla en la línea de fuego; ante esta situación Santa Anna presenta batalla al enemigo su estrategia no resultó, y la derrota causó conmoción entre los poblanos.

---

<sup>85</sup> Leonardo Lomelí Venegas, *Breve historia de Puebla*, México, Ed. F.C.E., Fideicomiso Historia de las Americanas, Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana, 2001, p. 181.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>87</sup> En 1842 estuvo como gobernador el Gral. Valentín Canalizo, en 1843 el Gral. Isidro Reyes y el Gral. Joaquín Reyes sucesivamente. Véase *Ibidem*, p. 186.

<sup>88</sup> Leonardo Lomelí Venegas, *op. cit.*, p. 187.

El 12 de mayo el general Worth dirigió al gobernador poblano una intimidación para acordar los términos en los que tendría lugar la ocupación militar, con el objetivo de tomar las medidas necesarias de seguridad de las personas.<sup>89</sup> Sin embargo, no hubo respuesta, Santa Anna tenía el compromiso de defenderla y el 14 de mayo organizó una salida hacia Amozoc para tratar de sorprender a los norteamericanos provenientes de Veracruz, pero un error hizo que emprendiera una precipitada huida y dispusiera la retirada del ejército hacia la ciudad de México. Ésta decisión de no presentar batalla en Puebla causó un profundo malestar y la ciudad se sintió traicionada. Ante este repliegue, las autoridades municipales y el obispo de Puebla Francisco Pablo Vázquez fueron quienes negociaron sobre los términos de la ocupación de la ciudad. El 15 de mayo al amanecer el ejército norteamericano se encontraba en la garita de Amozoc, la entrada se dio a las 10:30 horas cuando el primer contingente avanzó a la Plaza Mayor; las tropas entraron a la ciudad pacíficamente, el general norteamericano y su comisión ocuparon el palacio de gobierno y visitaron al obispo con la finalidad de ratificar las garantías para la celebración del culto.

A diferencia de la capital del país, Puebla no fue atacada debido a las negociaciones; la actividad de la ciudad se restableció, sin embargo la convivencia fue difícil. El 2 de febrero de 1848, cuando se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, por el que México perdió la mitad de su territorio, el gobernador del estado Isunza regresó de Querétaro donde se habían dado las juntas de gobernadores para negociar la paz, y una vez ratificado el Tratado, el mismo mes Isunza se trasladó desde Zacatlán hasta Atlixco y luego a Cholula, ahí esperó la retirada del ejército norteamericano el 15 de junio del mismo año; una vez que el Tratado fue ratificado por los dos países Isunza entregó el gobierno a Nicolás Bravo.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 196.

Es así que, Puebla desde los inicios de la Independencia fue un estado que atravesó por diversas inestabilidades políticas y este último evento por su importancia fue representado en una vista, por Abraham López.<sup>91</sup>

### 2. 3 CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL.

El arte como práctica social, no es ajeno a las circunstancias, momentos y lugares determinados en que se vive; de una u otra manera llega a desempeñar un papel fundamental. De manera que se requiere saber cómo se llevó a cabo la formación plástica, qué era lo que se estaba trabajando artísticamente en Puebla en la época de nuestro interés.

La institución encargada de formar artistas poblanos durante el siglo XIX fue la Academia de Primeras Letras y Dibujo, fundada por Antonio Ximénez de las Cuevas que tenía como protector a Joaquín Antonio Pérez Martínez, obispo de Puebla. En 1813 se anuncia su establecimiento dependiendo de la Junta de Caridad que había entrado en funciones el mismo año,<sup>92</sup> en 1814 inician las clases. Contaba con maestros que aún se hallaban en el periodo de transición, entre los primeros artistas que allí dieron clase estuvieron: Manuel y Mariano Caro, Salvador del Huerto, Julián Ordóñez, Lorenzo Zendejas, Juan Manuel Villafañe, José Manzo y Manuel López Guerrero. En 1820 se encargó de la dirección Manuel López Bueno, en 1824 se da su dimisión por enfermedad, y se nombra como director a Julián Ordoñez.

---

<sup>91</sup> Véase María José Esparza Liberal, “Abraham López, un calendarista singular”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 84, vol. XXVI, 2004, p. 41.

<sup>92</sup> Montserrat Galí Boadella, “El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes”, en *Patrimonio, colección y circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de historia del Arte*, México, UNAM – IIE, 1997, págs. 237 – 260.

Desde su apertura la Academia de Primeras Letras y Dibujo, se inscribió dentro de la línea marcada por la Real Academia de San Carlos de México, el neoclasicismo (pinturas con figuras grecorromanas y temas religiosos). La base de la enseñanza académica era el dibujo, no exclusivo de los artistas poblanos, ya que las academias europeas le asignaron un papel central a tal disciplina, que era calificado como el común denominador de todas las artes y oficios, no solo para la escultura y arquitectura sino también para la cerámica y carpintería entre otras; razón por la que una adecuada formación en esta rama le proveería al artista o artesano herramientas para su quehacer, que le permitiera por tanto mantenerse. Durante los primeros años fue fundamental el apoyo constante de los fundadores. La política de puertas abiertas que, al igual que San Carlos; la adoptó la academia poblana la cual resultó frustrada, en cierta medida,<sup>93</sup> desde un principio se dispuso que sin distinción de nivel social ni edad podía asistir todo aquel interesado en las clases de manera gratuita; sin embargo, el problema estuvo en no contar con los recursos necesarios para adquirir los materiales, así de nada servía la instrucción sino se tenía la práctica, a pesar de que se invitaba a las personas pudientes a contribuir con algunas donaciones para los alumnos menos favorecidos. Por otro lado, se estableció en el reglamento que para continuar con los niveles cada vez más avanzados dentro de la formación, cada alumno sería examinado al término de cada mes por los mismos profesores, lo que llevó a que se premiara a los más destacados con la intención de estimularlos y continuar con su educación como artista, y también permitiría dar a conocer los progresos alcanzando. Las premiaciones se realizaron desde 1815 a 1820, año en que se suspendió la distribución y es hasta 1826 cuando se reanudó la entrega, pues las circunstancias financieras y del momento lo había impedido.

---

<sup>93</sup> Coral Vicente Colmenares, *Arte e identidad. La pintura poblana del siglo XIX*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, p. 39.

Empero no fue la única vez que se interrumpió, ya que en 1829, la institución atravesó nuevas dificultades y es hasta 1835 que se volvió a celebrar una premiación. Estos acontecimientos llevados a cabo nos permiten tener un panorama sobre la actividad artística en esta época que, sin lugar a duda, la Academia jugó un papel determinante en el arte en Puebla; ya que ahí se formarán grandes pintores y también artesanos.

La pintura del siglo XIX en México se desarrolló en un escenario nacionalista resultado de las inquietudes propias de la Independencia,<sup>94</sup> no obstante, el arte pictórico en Puebla será practicado y apreciado; el hecho de estar cerca de la capital y tener una escuela serán algunas de las razones, además de contar con artistas locales con gran calidad artística; tal es el caso de José Luis Rodríguez Alconedo,<sup>95</sup> (1762 – 1815), quien trabajó el género del retrato además de ser orfebre; Francisco Morales Van den Eynden,<sup>96</sup> (1811 – 1884), el cual representó cuadros religiosos de vírgenes, santos y apóstoles; José María Calderón,<sup>97</sup> (1823 – 1876) se dedicó al retrato, por excepciones diseñó algunos cuadros de costumbre y José Agustín Arriera,<sup>98</sup> (1803 – 1874) quien se formará en la escuela de dibujo, e incluso será profesor en 1825, pero después de manera consciente romperá con las corrientes académicas oficiales, sin embargo las normas las usará en pinturas de escenas populares. En sus lienzos reproduce el aspecto de la vida y costumbres de su pueblo, trabajó bodegones y algunos cuadros religiosos, de esta manera Arrieta voltea la mirada

---

<sup>94</sup> José Recek Saade, *op. cit.*, p. 111.

<sup>95</sup> Para este pintor véase Pedro Ángel Palou Pérez, *José Luis Rodríguez Alconedo*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Ed. Planeta Mexicana, 2004. También Patricia Cox, *José Luis Rodríguez Alconedo: infancia y juventud*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2002, y Francisco De La Maza, *José Luis Rodríguez Alconedo*, Puebla, Secretaría de Cultura, 1988.

<sup>96</sup> Véase Claudia del Carmen Hernández Marroquín, *El que esté libre de pecado que arroje la primera piedra: La obra de Francisco Morales van den Eynden en la Capilla de Jesús Nazareno*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría, 2010.

<sup>97</sup> Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*

<sup>98</sup> Para este pintor véase Pedro Ángel Palou Pérez, *op. cit.*, También Efraín Castro Morales, *op. cit.*, y Guy Thomson, *op. cit.*

probablemente en 1840 hacía lo propio, a las escenas costumbristas, temática que desarrolló y que le dieron notoriedad. Empero, hubo un artista contemporáneo que además de pintar cuadros costumbristas, sobre la vida y tradición de la región, cultivó un género que tuvo en él un significado característico, pues le dio mayor relevancia a nivel local al tema de las vistas, el cual no se había trabajado en la ciudad; este pintor es el poblano José María Fernández<sup>99</sup> de quien se hablará más adelante, así como de su producción pictórica.

Ahora bien, es importante mencionar que no solo la Academia fue formadora de artistas poblanos, pues desde el período virreinal existieron talleres y gremios los cuales no desaparecerán durante el siglo XIX. En torno a éstos, se agrupaban maestros, oficiales y aprendices que realizaban un mismo oficio o profesión. El arte producido en estos lugares no estaba por completo alejado del que se ejecutaba en la escuela; pero tampoco se apegaba a todas sus reglas y lineamientos, pues cuando se trataba de encargos debían de responder a las exigencias del comitente, situación que les permitió trabajar algunas veces con otros temas. Lo que aprendían en el taller era el dominio del arte u oficio en el que estaba especializado. También algunos de los maestros fundadores de la Academia tenían su propio taller; podía llegar a ser maestro de un taller quien tras un largo proceso de aprendizaje había alcanzado la habilidad y conocimientos técnicos para desarrollar el arte u oficio correspondiente. No sólo en estos espacios se producían pinturas y esculturas, se realizaban también aquellos clasificados como artesanales. Por su parte, los gremios se ocupaban de la manufactura de diversos objetos; los cuales satisfacían las necesidades y demandas de la heterogénea sociedad poblana y al mismo tiempo favorecerán la economía de la localidad.

---

<sup>99</sup> Véase Xavier Moyssén, *op. cit.*, págs. 29 – 37.

### **CAPITULO III. VISIÓN LOCAL Y EXTRANJERA: VISTAS Y PAISAJES DE PUEBLA.**

#### **3.1 PERSPECTIVA LOCAL: JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ**

Es un hecho que los datos biográficos de José María Fernández son muy escasos, se tiene noticias de él debido algunos cuadros que dejó firmados sobre vistas y costumbres populares. Desafortunadamente ignoro la totalidad de obras con su autoría, pues no en todos dejó su firma; sin embargo Moyssén ha logrado registrar hasta doce con el tema de vistas.<sup>100</sup> La mayor parte de su producción pertenece a colecciones particulares, situación por la que no se sabe a quién pertenecen e incluso si siguen en propiedad de quién estaban registradas algunas de ellas. Una de sus pinturas es propiedad de la Colección del Museo Nacional de Historia del INAH, que es la que se logró ver en físico, aun cuando se trató de ubicar otras obras, no se tuvo éxito; por ello las imágenes para el estudio sobre Fernández se han tomado de diversos libros y del archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas; desafortunadamente no todas se localizaron a color y en algunas de ellas no hay medidas.

Se desconoce la fecha de nacimiento de Fernández, se sabe que debió haber sido a finales del siglo XVIII o principios del XIX; esto último es más probable, únicamente se tiene la certeza sobre la fecha de muerte: el 4 de mayo de 1878.<sup>101</sup> Por su parte, Guillermo

---

<sup>100</sup> Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 32.

<sup>101</sup> Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, p. 194. Véase también Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. 1, (A-F), México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, p. 394. Respecto a estas fuentes, son de las pocas que tiene referencias biográficas sobre Fernández.

Prieto<sup>102</sup> quien usa el género epistolar para comunicar sus impresiones sobre los lugares visitados, llegó a Puebla en febrero de 1879,<sup>103</sup> y en una carta con fecha del 24 mismo mes y año menciona:

De quien no se ha vuelto a hablar es de Fernández: ¡qué verdad de sus caballos!  
¡Qué frescura y belleza de sus paisajes!

Fernández era hermano del Sr. Manuel, hacendado de San Martín, a quien tanto debe la industria agrícola, y quien tanto hizo por dar vuelo a esa industria, procurando la lucrativa exportación de los frutos nacionales. Fernández el pintor se retiró a la hacienda de su hermano y ahí acabó sus días oscuro y olvidado.<sup>104</sup>

Aun cuando se ha buscado en periódicos<sup>105</sup> y en algunos archivos<sup>106</sup> de la época no se ha encontrado ninguna referencia sobre él. Sin embargo, en el archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla se encuentra un pintor premiado en 1819 llamado Francisco Fernández y que Francisco Pérez de Salazar<sup>107</sup> presume podría ser el pintor de nuestro

---

<sup>102</sup> Guillermo Prieto utilizó el seudónimo de Fidel.

<sup>103</sup> Al igual que treinta años atrás se pone en contacto con literatos, pintores, escultores, músicos y demás gente que constituía la rica gama de la vida local.

<sup>104</sup> Francisco Javier Cabrera, *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel*, Derechos reservados conforme a la ley por el autor, México, 1987, p. 44.

<sup>105</sup> Se consultaron algunos periódicos de la localidad y de México buscando alguna nota sobre Fernández. Los periódicos son: *Estrella Poblana*, Periódico conservador fundado en 1835 editado por Javier de la Peña e impreso en la Imprenta del Hospital de San Pedro a cargo del C. Manuel Buenabad, Puebla, Marzo 1835, t. II, no. 40. *La Lealtad*, Semanario moral, literario y de avisos. Contiene santoral religioso, fue impreso en la Imprenta La Lealtad, Puebla, Pue. Octubre 1878, t. I, no. 2. *La Página Roja*, Consagrada a defender los derechos del pueblo, fue impreso en la Tipografía de San Luis Gonzaga. Chalchicomula, Puebla, Agosto 1878, no. 1. *La Republica*, Periódico Político y Literario, fue impreso en la Imprenta del Hospital de Puebla Pue. Noviembre 1878, t. I, no. 1, y 4. *El Siglo Diez y Nueve*, Novena Época, Año XXXVII, Tomo 73, núm. 11,935,... 11, Imprenta, de I. Cumplido, editor propietario, México, Calle de los Rebeldes Núm. 2, días 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de Mayo de 1878. *El Monitor Republicano*, Quinta Época, Año XXVIII, núm.107, Imprenta de Vicente García Torres a cargo de M. M. Zarzamondi, México, 4, 5, 7, 8 de Mayo de 1878.

<sup>106</sup> Archivo de la Antigua Junta de Caridad y Academia de Bellas Artes de Puebla Sección de dibujo y Academia de Bellas Artes, Sección alumnos, Serie Premios, Documentación: 1813 – 1822, Puebla, Expediente 3.

<sup>107</sup> Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, p. 91.

interés.<sup>108</sup> Por su parte, Moyssén señala que José María Fernández debió llegar a la ciudad de México hacia finales de 1820,<sup>109</sup> pues comenta que en 1833 trabajó su primera vista sobre la catedral de la ciudad de México [imagen 7a]; sin embargo, esta vista es similar a la de Nebel [imagen 7], la cual publicó en 1836, por tanto es poco probable que Fernández haya realizado esta vista en el año citado. De la misma manera, hay otras dos vistas de la capital del país sobre La Plaza Mayor de México, que lamentablemente no dejó fechadas [imágenes 8a y 9]; una de ellas es copia de la que realizaron Rafael Ximeno y Planes, como dibujante y que grabó José Joaquín Fabregat en 1804.

Por su parte, Guillermo Tovar de Teresa señala sobre la probable estancia de Fernández en México “...se menciona en los libros de la de San Carlos a un homónimo, admitido en agosto de 1831 como alumno”.<sup>110</sup> Con relación a esto, cabe destacar un dato importante sobre la supuesta estancia en dicha academia que llama la atención de Fernández que menciona Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, que dice: “en el joven don José María Fernández admiramos que, con la mano izquierda, por faltarle la derecha, haya ejecutado con tanta facilidad como brillantez sus tres estudio; siendo el más rico en ejecución, transparencia y frescura...”<sup>111</sup> sin embargo no se tiene la certeza que sea el pintor citado, fuera de esto no hay nada más; lo más probable es que Fernández se haya formado con gran calidad artística en Puebla, y de alguna manera conoció la obra de los extranjeros. Cabe señalar la presencia de Carlos Nebel quien vive en México entre 1829 a 1834 como el posible artista que influyó en la obra del pintor poblano, es decir que José María Fernández debió conocer las litografías de este artista

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 194. Hay una anotación de Elisa Vargas Lugo comentando que según esto Francisco Fernández el premiado es otro pintor, que hay confusión en los nombres de pila.

<sup>109</sup> Xavier Moyssén, *op. cit.*, 34.

<sup>110</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 394.

<sup>111</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Estudios y documentos (1810 – 1858)*, t. 2, México, UNAM – IIE, 1997, p. 43.

extranjero<sup>112</sup> a través de las revistas ilustradas como *El Mosaico Mexicano* de Ignacio Cumplido,<sup>113</sup> folletos u otras publicaciones conocidas en la época. Existe la posibilidad que debió aprender de Nebel la composición, la perspectiva y el interés por las vistas que anteriormente no se había tomado en cuenta a nivel local. Moyssén señala que es posible que haya recibido alguna enseñanza del arquitecto José Manzo, y que quizá también pudo obtener conocimientos mediante los grabados de los libros existentes en la Biblioteca Palafoxiana; entre otros los tratados de geometría y arquitectura. En este sentido no hay que olvidar la presencia de Julián Ordoñez ya que fue maestro de perspectiva y tal vez Fernández tuvo de él una enseñanza fuera de la academia poblana.

En su obra Fernández pone énfasis en determinados acontecimientos cotidianos, destacando con esto la fisonomía de la ciudad, en ellas retrata la magnificencia de la catedral y la plaza mayor, exalta el valor de determinados edificios y monumentos de la urbe de los cuales se enorgullecían, como así lo menciona en una de sus cartas Madame Calderón de la Barca “Después de la comida [...] visitamos lo que enorgullece a Puebla: la Catedral [...]. En lo que a mí se refiere, debo decir que nunca he visto nada más notable y magnífico”.<sup>114</sup> Asimismo, subrayó la burguesía local con la presencia de diversos personajes característicos de la época, enfatizados por su vestimenta.

Ahora bien, las vistas de Puebla hasta entonces no habían sido tratadas en el siglo XIX por artistas poblanos como género independiente, mucho menos habían retratado la fisonomía de su territorio, ni habían hecho obra sobre el tema para consumo local; de modo

---

<sup>112</sup> Moyssén da por hecho que Fernández conoció la obra de Nebel y Gualdi, ya que la presencia de estos es evidente, así como el interés por las construcciones arquitectónicas. Véase Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 31.

<sup>113</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana, 1837 - 1849”. *op. cit.*

<sup>114</sup> Para este detalle véase Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, México, 2ª ed, tr. y prólogo de Felipe Teixidor, Ed. Porrúa, 1976, p. 362. *Cfr.* Ignacio Ibarra Mazari, (Comp.), *op. cit.*, p. 131.

que debe ponerse en relieve la presencia de Fernández como el único pintor de esta temática a nivel local. Ante esto surgen las interrogantes: ¿qué semejanzas y diferencias se detectan en la actividad estética de José María Fernández en relación con los demás pintores de la época?, ¿cómo es la Puebla que el artista poblano nos presenta?, ¿cuál es la mirada de los artistas viajeros hacia la localidad?, y ¿en qué radica la diferencia entre estas dos visiones al representar vistas y paisajes de Puebla?

Respecto al primer cuestionamiento, el artista poblano trabajó además de las vistas, temas que podríamos ubicar en el género costumbrista como sus contemporáneos; ejemplo de ello y cuyas obras no están fechadas son *Pulquería*, *La cárcel* así como una *Barbería*<sup>115</sup> [imágenes 10, 11 y 12] y un autorretrato del cual se desconoce su paradero.<sup>116</sup> A diferencia de los demás artistas de la época él trabajó el tema de las vistas, puso especial interés en plasmar la plaza mayor de su localidad como un escenario privilegiado, donde se podía observar el ámbito de la ciudad; esto nos permite ver reunidos en un solo espacio a los máximos poderes. Así lo demuestran sus cuadros: *Plaza Principal de Puebla* [imagen 13]; *La catedral de Puebla* (1835), [imagen 14]; *La Plaza antes de 1840* (vista desde la calle de los mercaderes), [imagen 15]; *Plaza de Puebla* (antes de 1840), [imagen 16]; *Plaza Mayor de Puebla y la catedral* (ca. 1842), [imagen 17]; *La Plaza Mayor y la catedral*, (ca. 1847), [imagen 18]; *La Plaza hacia 1842*, [imagen 19] y *La Plaza hacia 1842*, [imagen 20].

La Plaza Mayor o Principal como también se conocía,<sup>117</sup> tuvo las dimensiones equivalentes a las de una manzana de la ciudad, a pesar de la extensión es un lugar desprovisto de árboles, como se puede apreciar en las vistas de Fernández, en ella

---

<sup>115</sup> Archivo fotográfico UNAM – IIE.

<sup>116</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 394.

<sup>117</sup> Hugo Leicht, *Las calles de Puebla. Estudios Históricos*, México, Gobierno del estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008, p. 482.

convergen desde la opulencia de los miembros de la sociedad, hasta la indigencia de los habitantes de la localidad. Simbólicamente era un lugar en el que se podían ver simultáneamente la piedad, la injusticia y la prosperidad, además de ser el corazón de la ciudad; es un espacio de transformación. Con esto se puede ver acentuado el valor simbólico y funcional del lugar, por consiguiente es un espacio cargado de significados.

Estas vistas no tendrán siempre una connotación de pintura histórica; su testimonio está relacionado con la vida cotidiana, pues los elementos que las integran hacen posible identificar la mayoría de sus componentes, tales como: la catedral con sus elementos arquitectónicos, el Portal de Flores, el de los Chileros y el de Borja; así como las Casas Reales. Lo cual va a depender del ángulo en que esté representada la obra. Del mismo modo, se distingue cómo estaba constituida la sociedad poblana, algunos vistiendo al modo francés y otros con atuendos sencillos; lo que suponemos altos funcionarios, hacendados, personalidades de la industria agrícola, elegantes criollos a caballo o en carruajes, indígenas, comerciantes, clérigos, soldados y aguadores; todos ellos resaltados por su indumentaria, mujeres ataviadas con elegantes vestidos a la moda de 1830 – 1840 y con mantillas, otras con ropa austera con rebozo en la cabeza o por encima de los hombros acompañadas de niños con atuendos de acuerdo a su clase social, hombres con sombrero de copa, bastón, chaqueta o chaleco e incluso unos se distinguen por la capa que llevan sujeta al cuello, comerciantes vestidos con sencillez con telas de la época, manta quizá; algunos incluyen el algodón, así como: sombrero de pelo, de seda, de canal, jaranos o poblanos<sup>118</sup> y otros con su canasto de pan en la cabeza o por los hombros los cantaros de agua o utilizando el mecapal (una tira de tela o cuero que les ayudaba a sujetar la mercancía a la cabeza) o el panfleto en la mano pregonando la noticia; éste último se puede apreciar en

---

<sup>118</sup> Ignacio Ibarra Mazari, (Comp.), *op. cit.*, p. 219.

*Plaza mayor de Puebla y la catedral*, [imagen 17]. Pérez de Salazar y Haro describe que el papel que lleva en la mano la figura del voceador dice: “Esta plaza pintó Fernández”.<sup>119</sup>

También se aprecian los clérigos con sus sombreros de canal, sus capas y colores característicos que los distinguen como religiosos, soldados claramente identificados por el uniforme y armas de la milicia y la gente más humilde como los leperos y mendigos que se distinguen por estar descalzos y a veces en pantalones cortos [imágenes a, b, c, d, e]; todos aparecen en actividades habituales, lo cual le da vida a la escena, además sirven para dar proporción a la catedral; los pobladores de la localidad tienen un papel secundario, ya que únicamente acompañan a las edificaciones arquitectónicas, las cuales tenían que ser mostradas con orgullo.

Los vehículos nos muestran la existencia de la clase pudiente, aún con las crisis económicas que atravesó la localidad, aunque hay algunos carruajes alineados que nos hacen pensar que son de alquiler [imágenes 15 y 16]. Igualmente se nos presenta el uso de las carrozas por los pobladores y extranjeros para trasladarse al recinto catedralicio o a la plaza mayor. Estos se hallaban frente a catedral,<sup>120</sup> a las orillas de la misma, en la esquina del Ocho, así como en la Calle segunda de los Mercaderes<sup>121</sup> [imágenes 13, 14, 15, 16 y 18]. Fernández puso interés en retratar cada uno de los elementos que configuraban el centro de la ciudad; esto se demuestra en las obras de 1835, 1840 y 1842 [imágenes 14, 15 y 16] en donde en los portales se observan tiendas o vendedores; en una de las narraciones de viaje Payno comenta: “(...) el comercio en Puebla es bastante activo y en la calle de los Herreros, Mercaderes y Portales presentan un aspecto de alegría y actividad durante las

---

<sup>119</sup> Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, p. 91.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 150. Manuel Payno Señala en el año de 1843: “luego que cayó el sol tomé un simón de los muchos que hay frente a la catedral, y que por lo común tienen todos excelentes mulas...”. Véase también Manuel Payno, *op. cit.*, p. 65.

<sup>121</sup> Juan N. del Valle, *Guía de forasteros de la capital para el año de 1852*, Puebla, p. 211.

primeras horas de la mañana y en la tarde (...).<sup>122</sup> Estas apreciaciones no solo las tenía Payno, ya que Fernández las logra captar [imágenes 19 y 20], en estas obras se puede ver en especial la actividad y concurrencia que había en la plaza mayor y en los portales, hay una variedad de pobladores todos en actividades habituales; personas que van conversando con alguien o que tal vez se encontraron en el camino, otras están transitando por abajo de los arcos o simplemente se encuentran paradas en ese lugar, unas más aparecen en sus labores de comercio e incluso se puede distinguir el tianguis. Asimismo, destaca en *La plaza hacia 1842* [imagen 19]; unas carteleras en las esquinas de los portales en donde se logra ver que una de las diversiones de los poblanos era la tauromaquia, que al mencionar de la plaza de toros en 1841 se había instalado la primera en Puebla, que llamaron la del Paseo Nuevo para distinguirla de la plaza de San Jerónimo edificada en 1849,<sup>123</sup> podemos suponer que este anuncio se refería al primer recinto; a diferencia de *La plaza antes de 1840* [imagen 15]; donde también aparece un programa en uno de los portales; ahí presumimos que se refería a algún otro divertimento como el teatro u otra distracción de la época.

La descripción pictórica de Fernández se comprueba con lo escrito por Francisco Téllez Guerrero, que menciona: “Entre 1820 y 1840 había en la ciudad de Puebla unas quince plazas que servían de mercados, además de las tiendas de las calles y en las esquinas céntricas...sin embargo la plaza comercial poblana se ordenaba alrededor de la plaza principal de la ciudad que servía de mercado central”,<sup>124</sup> de igual forma describe Fidel: “En la plaza hierve el gentío (...) esa circunstancia de tener el mercado en aquel sitio, vuelve el

---

<sup>122</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 63.

<sup>123</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 282 – 283. Cfr. Rosalinda Estrada Urroz, *Sociabilidad y diversion en Puebla. Del Imperio al Porfiriato*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, p. 74.

<sup>124</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*, p. 370.

centro de la población por demás animado y sandunguero”.<sup>125</sup> Por su importancia, el Parián fue representado en los cuadros de 1835, 1840 y 1842, [imágenes 14, 15 y 16]; el mercado ocupaba al menos en el siglo XIX, según los cuadros y testimonios, la parte occidental de la plaza,<sup>126</sup> éste formaba parte de la fisonomía urbana de la época. Los naturales eran los únicos vendedores, ya que el conocimiento de la lengua mexicana era indispensable para este oficio, por lo que a principios del siglo XVII se prohibió expresamente que hubiera españoles fruteros en la plaza, así en 1816 se ordenó que se efectuara el mercado solamente los días jueves y sábado en este lugar, y los demás días en las plazuelas de Santa Inés y los Sapos.<sup>127</sup>

Debe destacarse en las vistas la recurrente presencia del mobiliario urbano perteneciente a la época, como es el caso de la fuente de San Miguel<sup>128</sup> y el Obelisco,<sup>129</sup> los cuales estaban ubicados en la plaza mayor; estos elementos nos permiten fechar algunas de nuestras obras, sin embargo estos no van a ser del todo precisos para ubicarnos en el tiempo ya que algunas de las pinturas pueden responder a cómo el comitente quería que se representara la ciudad. Sin duda, el ancestral carácter comercial de la plaza mayor la caracteriza como un punto emblemático, conjugándola con dichos elementos. Sobre el Obelisco, el cronista de la época, Fernández de Echeverría y Veytía, comenta que el maestro mayor de arquitectura, albañilería y cantería de la ciudad de Puebla, José Miguel

---

<sup>125</sup> *Puebla en la pluma de Guillermo Prieto. “Fidel” 1818 – 1897*, México, Gobierno del estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1997, p. 67.

<sup>126</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 472.

<sup>127</sup> Eduardo Gómez Haro, *op. cit.*, p. 135.

<sup>128</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, págs. 397 – 398. Véase Emma García Palacios de Juárez, *Los monumentos de la ciudad de Puebla*, México, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2010, págs. 78 – 79.

<sup>129</sup> Véase Efraín Castro Morales, “El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, en *Monumentos Históricas*, Boletín I, México, SEP – INAH, 1979, págs. 31 – 40.

de Santamaría<sup>130</sup> dictaminó: “se situara el obelisco en la medianía de la plaza, quedando a media puerta de la Santa Iglesia y a la frontera del arco, que media, de los que tiene el corredor de este ayuntamiento...”<sup>131</sup> se concluyó el 4 de noviembre de 1763 y se introdujo en la Plaza Mayor durante el siglo XVIII. Éste fue realizado por el gremio de plateros del lugar con la anuencia del cabildo de la ciudad y se erigió dicho monumento para conmemorar el ascenso al trono del Rey Carlos III. Gracias a un fino grabado de cobre [imagen 21] que se reprodujo del obelisco, Echeverría y Veytia proporciona las dimensiones del mismo: se componía de tres cuerpos. El zócalo de cantera tenía 1.55 de alto por 4.20 en cuadro. La base tenía 3.40 de alto x 2.50 en cuadro, con cuatro escudos ovalados de tecali con inscripciones en sus cuatro fachadas. La altura del obelisco propiamente dicho era de 19.30 metros. En su cúspide estaba la estatua pedestre del rey de 2.00 metros de alto. La altura total del monumento era de 26 metros.<sup>132</sup>

En 1820, con motivo de la jura de la Constitución de la Monarquía Española de 1812, se colocó en la base del monumento una inscripción conmemorativa que aludía a este acontecimiento. El congreso del estado en 1825 ordenó retirar de la cúspide del obelisco la estatua de Carlos III, y fue sustituido por las armas de la República, y en la base de sus cuatro lados se colocaron inscripciones relativas a: El grito de Dolores por Hidalgo, (16 de

---

<sup>130</sup> Maestro de Arquitectura, albañilería y cantería. Castizo, nació en la ciudad de Puebla hacia 1722. Se examinó como arquitecto en la ciudad de México el 29 de Mayo de 1744. Presentó en el cabildo de Puebla el título de maestro mayor de arquitectura de la ciudad de Puebla y su obispado otorgado el 23 de abril de 1749, por decreto del virrey Conde de Revillagigedo y el de agrimensor el 29 de julio de 1757. Realizó en 1754 los planos para adaptar el hospital de niños expósito de San Cristóbal, para la fundación del convento de la Enseñanza y Cofradía de María. Edificó a destajo entre 1755 y 1758, sobre el río de San Francisco, el puente conocido como de Analco que fue destruido ese mismo año por una fuerte creciente del río. En ese mismo año, se encargó de la obra para colocar un reloj en la torre sur de la catedral, igual al de la otra torre. Véase Efraín Castro Morales, *Constructores de la Puebla de los Ángeles I, arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros Novohispanos, Esbozos biográficos preliminares*, Puebla, Museo Mexicano, 2004, p. 153.

<sup>131</sup> José Terán Bonilla, *Aspectos Barrocos en el Urbanismo de la ciudad de Puebla, Lecturas históricas de Puebla*, no. 47, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secc. Cultural, Comisión Puebla, V centenario, 1991, p. 11. Véase Efraín Castro Morales, *op. cit.*, p. 31.

<sup>132</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 474. Véase Efraín Castro Morales, *op. cit.*

septiembre de 1810); la entrada del ejército trigarante en Puebla, (2 de agosto de 1821); la jura de la Constitución de la República, (4 de octubre de 1824) y la jura de la Constitución del Estado (7 de diciembre de 1825). En 1837 se propuso en el cabildo que el obelisco fuese trasladado al paseo de San Javier (actual Paseo Bravo), sin embargo tal petición no se llevó a cabo; es hasta 1842 cuando el gobernador interino ordenó derrumbar el obelisco,<sup>133</sup> y en su lugar inició la construcción de un monumento que estaba coronado por una estatua ecuestre femenina, nombrada coloquialmente como el “Caballito de Troya”,<sup>134</sup> que a diferencia del obelisco no fue registrado en las vistas de Fernández. Es posible entonces que Fernández tuviera libertad para incluir en sus pinturas elementos que ya no estaban.

Con respecto a la fuente de San Miguel, fue colocada en el año de 1777 en la plaza mayor (la cual sustituyó a otra que se había construido en 1557); según Veytia fue ubicada en el centro de la Plaza, pero en los cuadros del siglo XIX parece estar más al poniente; fue construida por Juan Antonio de Santa María de Inchaurregui.<sup>135</sup> Está finamente labrada con piedra de cantera, su composición es armónica, sobre un tazón amplio de trazo combinado de curvas y rectas y de sección semejante a la de medio tabor, cae el agua que recibe una taza y está soportada en su centro por la columna que forma la base del Santo Arcángel (a cuya protección se encomendó la ciudad desde su fundación), y en cuatro puntos por

---

<sup>133</sup> Enrique Cordero y Torres, *Diccionario general de Puebla*, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 3 vols., 1958, Obelisco Plaza de Armas, año 1842, 714, XIX – 12. Véase Hugo Leicht, *op. cit.*, págs. 474 – 480. También Efraín Castro Morales, *op. cit.*

<sup>134</sup> *Ibidem.*

<sup>135</sup> Arquitecto. Se menciona como castizo, vecino de la ciudad de Puebla. Proyecto y dirigió la obra de la nueva alhóndiga en 1762, valió y cubió la cantería que se estaba empleando en la construcción de la torre sur de la catedral en 1767. Bajo su dirección, entre 1769 y 1772, hizo en la catedral la obra para revestir la base del altar mayor y la nueva crujía. Dirigió la construcción de la nueva tarjea para llevar el agua a la plaza mayor que se concluyó en diciembre de 1775. Murió en 1784. Efraín Castro Morales, *op. cit.*, págs. 154-155. Véase Eduardo Merlo Juárez, *La Basílica Catedral de la Puebla de los ángeles*, México, UPAEP, 2000, p. 181.

ángeles de tamaño natural que tienen algunos atributos<sup>136</sup> que es llamada como hasta ahora San Miguel, por el bello efigie del arcángel que la remata.

Estos mobiliarios urbanos son elementos recurrentes en estas vistas, [imágenes 13, 14, 15, 16, 17 y 18]; son componente que denota la exaltación de ciertos monumentos de la ciudad de los cuales los poblanos se enorgullecían, era la ocasión y el medio para reafirmar la identidad dejándolos plasmados como evidencia de ello, sin embargo no siempre están los dos elementos, esto va a depender del ángulo en que fue representada la vista, de la fecha e incluso del comitente

Por su parte, en las narraciones de los viajeros se enfocan a los habitantes de Puebla de menores recursos; ya que tenían un espacio asignado, tal y como lo describe Joel Roberts Poinsett: “(...) y sin embargo, fue donde vimos mayor número de seres escualidos y miserables, vestidos con harapos enseñando sus lacras y deformidades para despertar compasión”.<sup>137</sup> Claro está, que estas descripciones van a depender de la procedencia del viajero pues otros como Brantz Mayer documenta: “Mis impresiones de Puebla (al compararlas ahora con México) son muchísimo más gratas que las de la capital. Doquier se advierte limpieza y aseo. La baja plebe es mucho menos numerosa que en la capital”,<sup>138</sup> empero, los poblanos no se distinguían por su amabilidad, hospitalidad y su trato,<sup>139</sup> según Nebel<sup>140</sup> y Mathieu de Fossey.<sup>141</sup>

En *Plaza principal de Puebla* [imagen 13] y *La catedral de Puebla* [imagen 14]; se observa que el asunto principal es el monumento catedralicio ya que está representado

---

<sup>136</sup> Emma García Palacios de Juárez, *op. cit.*, págs. 78 – 79.

<sup>137</sup> Ignacio Ibarra Mazari, (Comp.), *op. cit.*, p. 62.

<sup>138</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*, p. 333.

<sup>139</sup> Ignacio Ibarra Mazari, (Comp.), *op. cit.*, págs. 111, 115.

<sup>140</sup> *Ibidem.*

<sup>141</sup> Pedagogo, nació y murió en Francia (1805 – 1870). Formó parte de la fallida utopía francesa de Coatzacoalcos, se establece en el país. Escribe sobre el país desde 1831. Escribió viaje a México (1844), *Le Mexique* (París, 1857). *Ibidem*, p. 115.

desde el ángulo frontal, cuestión que no se muestra en las demás obras; sin embargo, el artista no dejó de presentar la plaza mayor. En estas pinturas se destaca que la catedral está orientada según la tradición cristiana medieval de oriente a poniente, quedando en el oriente el ábside y el altar, al poniente el atrio de grandes dimensiones, que como se ve hasta entonces no estaba delimitado más que aparentemente, ya que esas columnillas que se distinguen de ninguna manera impedían el paso franco, simplemente marcaban el límite sacro del profano. Al mismo tiempo, se pueden apreciar de la catedral la portada principal con la Puerta del Perdón y las laterales así como las dos torres, las cuales Fernández las representa de manera exagerada, quizás con la intención de simbolizar que eran las más grandes del país, además le sirvieron al artista para expresar la majestuosidad del recinto; estas son similares. También se distingue la capilla de indios que debió tener por aquellos años las funciones de capilla de aguadores, aunque originalmente estuviera a cargo del gremio más importante en esos tiempos por su actividad.<sup>142</sup>

El templo catedralicio se encuentra rodeado de un amplio espacio por su lado norte y poniente, ya que tanto el sur como el oriente estaba ocupado de anexos que a continuación se describirán: al lado oriente, empezando de norte a poniente se encuentra el antiguo colegio de San Pantaleón, edificado en el siglo XVIII, actualmente es sede del poder judicial del estado a partir de 1867; le sigue el colegio de San Pedro y San Pablo edificado en el siglo XVII, este edificio fue el famoso seminario Palafoxiano (actualmente Casa de la Cultura), se encuentra a su lado el colegio que en el siglo XVI estaba consagrado a San Juan, hoy oficinas de turismo; al término de la calle se encuentra el Palacio Episcopal que fue casa de Don Juan de Palafox; actualmente es Palacio Federal.

---

<sup>142</sup> Eduardo Merlo Juárez, *op. cit.*, p. 441.

Tratada de manera diferente está *Plaza Principal de Puebla* [imagen 13], ya que muestra variantes en el mobiliario urbano con relación a las demás obras del autor, ya que los elementos que se representan corresponden a otro año y no a la fecha en que se indica en una referencia bibliográfica (1835).<sup>143</sup> La plaza principal se ve rodeada de bancas de mampostería unidas por cadenas; al centro se aprecia la fuente de San Miguel y a la izquierda el portal de los Chileros (Hidalgo); frente a este se ve la magnificencia de la Catedral. Al realizar la analogía con la referencia literaria se encuentra que en una descripción de 1844 dice: “En el centro (de la plaza principal) hay una especie de atrio, rodeado de una banqueta, con unos asientos con sus respaldos de fierro, que son mandados construir por el actual gobernador Gral. D. Isidro Reyes”.<sup>144</sup> De la misma forma en uno de los relatos de viaje de Manuel Payno escribe:

La plaza principal es bellísima: en un lado se halla el costado gigantesco de la catedral, y los tres restantes son formados de casas iguales absolutamente, con su portería ancha y cómoda. En el centro hay una especie de atrio, rodeado de una banqueta, con unos asientos con su respaldo de fierro que son mandados construir por el actual gobernador, general don Isidro Reyes, el que asimismo ha reunido fondos para colocar en el centro una estatua ecuestre.<sup>145</sup>

Esta pintura no solo muestra esta diferencia, ya que el estilo se percibe tratado de manera distinta a las demás obras; por lo tanto podría corresponder a 1844, tomando en cuenta el

---

<sup>143</sup> Carlos Contreras Cruz, *Puebla y el Paseo de San Francisco*, España, Ed. Turner, 2006, p. 151. Llama la atención la precisión de la fecha señalada en la referencia bibliográfica, posiblemente haya sido de Fernández, sin embargo, no se puede precisar ya que no he ubicado la pintura. Por ello, suponemos que la representación de las vistas respondan a los encargos de los comitentes, ya que algunos elementos no van a corresponder a la fechas señaladas en las pinturas.

<sup>144</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 481.

<sup>145</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, p. 62. Sobre el monumento ecuestre, fue fundido por Bernardo Olivares Iriarte, quien fue un notable escultor y discípulo de José Manso. La estatua se comenzó a levantar en 1843 en el centro de la plaza, coloquialmente se conoció como “Caballito de Troya,” era un caballo en que montaba una figura femenina, llamada la América. Véase también Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 481.

mobiliario urbano de la época y la referencia literaria,<sup>146</sup> por ende, ésta vista no corresponde a 1835.

Llama la atención como Fernández pintó el centro de la ciudad de Puebla, ya que la presentó de una manera armónica y en orden, pues en ninguna pintura representó las ocasiones en que la plaza estaba sucia debido al mercado, ni a un mayor número de gente de bajos recursos o cuando estuvo sitiada por tropas, a pesar de que la ciudad fue asediada por la milicia varias veces, como lo referimos en el contexto político. Tenemos el ejemplo en *La Plaza Mayor y la Catedral* [imagen 18], la cual representó a la ciudad de una manera serena y tranquila, como si no estuviera pasando nada a pesar de que en ese año entraron las tropas norteamericanas a la localidad, instalándose por un largo periodo en la plaza y aunque está el ejército no se ve destrucción o lucha. Así pues, presumo que la obra de Fernández responde a lo que el comitente solicitaba o como el artista quería que se recordara a la ciudad.

### 3.1.1. MIGUEL ZETINA

Ahora bien, estas obras no fueron las únicas que se hicieron sobre la Catedral de Puebla, en el lapso de 1829 a 1848, ya que Miguel Zetina<sup>147</sup> en 1840 realizó una vista del exterior de la catedral, acompañada de múltiples figuras<sup>148</sup> [imagen 22]; desafortunadamente no se encontró una imagen de mejor calidad. Quizá el artista conoció *La catedral de Puebla*, hacia 1835 de Fernández [imagen 14], ya que la representación es

---

<sup>146</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 481.

<sup>147</sup> Pintor poblano, que desafortunadamente no se encuentra su registro en los libros que tratan sobre los pintores y pintura poblana. Tales como: Francisco Pérez de Salazar y Haro, *op. cit.*, José Recek Saade, *op. cit.*, José Luis Bello y Gustavo Ariza, *op. cit.*

<sup>148</sup> Ma. Ester Ciancas, “La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. 11, v. 3, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, p. 1567.

semejante, pues esta captada desde el mismo ángulo, solo que Zetina aquí muestra la proporción de la catedral de una manera gigantesca, mucho más visible a la de Fernández, cierra el encuadre dando como resultado una perspectiva menos extensa; sin embargo el artista hace presente el emblema patrio, ubicado en el portal de los chileros (actualmente de Hidalgo); posiblemente siguiendo los planes de la conciencia nacional por medio de la imagen, que se había iniciado desde la Independencia del país.

### 3.2. ABRAHAM LÓPEZ

Por último, se encuentra una litografía de Abraham López (tal vez originario de Toluca);<sup>149</sup> titulada *Entrada de los Yanquis en Puebla*, de 1847 [imagen 23]; existente en el Museo Nacional de las Intervenciones. Abraham López fue editor, impresor, grabador y litógrafo; a lo largo de 1838 a 1854 produjo un calendario que llevó su nombre y gran parte de sus publicaciones las dedica a reseñar episodios de la Intervención norteamericana.<sup>150</sup> Sus litografías relatan los acontecimientos de la época a modo de un reportaje o relato visual, son realizadas para un público mexicano. María José Esparza menciona que en sus litografías casi no tiene presencia el ejército estadounidense, sino que el protagonista de las escenas es la nación mexicana; a diferencia de la mayoría de las imágenes producidas en esta época que estaban dirigidas al público estadounidense.<sup>151</sup>

En *Entrada de los Yanquis en Puebla*, de 1847; está retratada la Catedral y la Plaza Mayor de la localidad, asimismo, consta la imagen de la Concepción, actualmente no

---

<sup>149</sup> Véase María José Esparza Liberal, “Abraham López, un calendarista singular”, *op. cit.*, págs. 5 – 52.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>151</sup> Véase *Ibidem*, p. 41.

existente,<sup>152</sup> sin embargo, fue tratada de una manera distinta a la de Fernández. La vista es muy parecida a la de Miguel Zetina, ya que las dos están tomadas desde el ángulo frontal, de igual forma presenta el emblema nacional en un segundo plano. Al representar la entrada del ejército norteamericano a Puebla, la temática se orienta a lo histórico; es evidente que la litografía no tenía la misma finalidad que las vistas de Fernández, en ésta lo fundamental era captar el momento en que las tropas americanas entran de manera pacífica a territorio poblano.

Pero, ¿a qué obedece que pintores locales hayan representado la catedral y la plaza mayor de la localidad? y ¿quiénes eran los comitentes de estas obras? Tal parece que estas obras eran para los burgueses, ya que las vistas fueron adquiridas por personas locales, pues la mayoría de los cuadros pertenecen a colecciones particulares, razón por la cual desafortunadamente es poco conocida en la misma ciudad de Puebla.

Aun, cuando se han localizado otras obras con la misma temática, las vistas de José María Fernández son en cierta medida una ventana a la vida de ese momento, en ellas el pintor muestra su particularidad, tanto por el tema tratado como por la técnica. La obra del artista poblano se desarrolló en momentos de batallas, sitios, guerrillas y pronunciamientos que eran parte integral de la vida cotidiana, desde la guerra de Independencia hasta pasada la primera mitad del siglo. Fernández presenta otra visión de la localidad oscilando entre el orden y la armonía, como tratando de expresar que en Puebla no pasaba nada, su obra contrasta con la época turbulenta que vivía la ciudad.

Sin embargo, la búsqueda de lo propio y la construcción de la identidad nacional, principal imagen del siglo XIX era relevante, y a decir de ello va a tener a la prensa

---

<sup>152</sup> Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 146.

ilustrada como su principal protagonista;<sup>153</sup> ésta se difundió entre la clase media alfabetizada, estaba atendiendo a las necesidades de la sociedad. El nuevo país estaba transitando por un proceso de reedificación que hizo necesaria la afirmación de la conciencia nacional; la cual se desarrolló en desigualdad entre las diferentes clases sociales y regiones del país.<sup>154</sup> Como ya se citó, la clase media fue la privilegiada en el proceso nacionalizador, ya que si el régimen político quería conservar el poder en la población necesitaba del apoyo de éste segmento de la sociedad, para que substituyese los apoyos sobre los que se había mantenido en el régimen anterior. Esto explica el uso de la prensa ilustrada para ésta construcción mental, pues es más visible en este medio de socialización que en otros;<sup>155</sup> pero, no es posible reducir siquiera la nacionalidad a una sola dimensión ya sea política, cultural o de otro tipo.<sup>156</sup> La prensa ilustrada formó parte de un discurso público con carácter político, y el alto costo de las publicaciones nos permite definir a qué grupo social estaba dirigido: las clases altas y medias del país.<sup>157</sup>

Entre los artistas también surgió la exigencia de forjarse una identidad, asociados a la clase social dominante, la burguesía. La constante preocupación era formar una conciencia nacional mexicana, así que, estimular y promover el arte era importante pues era muestra de patriotismo, ya que se pensaba que la grandeza cultural de una nación podía ser medida en razón a su producción artística. Por tanto, la construcción de la identidad nacional se dio también por medio del arte, las imágenes de los calendarios facilitaron el discurso visual que incluían un sentido de orgullo nacional, mostrando características peculiares y esplendores de la naturaleza. Dadas las condiciones y circunstancias del momento, la

---

<sup>153</sup> Tomás Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 396.

<sup>154</sup> J. Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, España, Ed. Crítica, 1995, p. 20.

<sup>155</sup> Véase Tomás Pérez Vejo, *op. cit.*, págs. 395 – 708.

<sup>156</sup> J. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 16.

<sup>157</sup> Tomás Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 400.

búsqueda y afirmación de lo propio constituían un imperativo para forjar una nueva nación orientada al rescate y valoración de lo propio. El proceso de invención nacional fue una larga etapa, lo que importaba eran las tendencias generales y no las particulares, y los periódicos publicados eran una parte familiar de la civilización urbana.<sup>158</sup> Sin embargo, no solo fueron los mexicanos quienes edificaron la identidad nacional; está en cierto modo, constituida a partir de dos visiones entrelazadas y compenetradas entre sí; la visión interna en este caso Fernández y la externa, como es el caso de los europeos, así como de los anónimos de los cuales se hablará más adelante.

### 3.3. VISIÓN EXTRANJERA

Ahora bien, durante el Renacimiento y el Barroco el nuevo continente era visto como extraño y primitivo, rico y salvaje;<sup>159</sup> esta mirada aún persistía en los artistas viajeros que arribaron a México de manera más frecuente a principios de la segunda década del siglo XIX, años en que se había consumado la Independencia, de hecho esto fue lo que facilitó su ingreso al país. Diversos fueron los propósitos; entre estos, algunos extranjeros se interesaron en conocer y “retratar” por medio de imágenes y escritos el vasto territorio hasta entonces poco conocido en el viejo continente. Venían respondiendo a una tradición narrativo-visual,<sup>160</sup> concretada a principios de siglo XIX por el alemán barón Alejandro de Humboldt,<sup>161</sup> llevado a cabo por medio del grabado, el dibujo y por supuesto de la pintura;

---

<sup>158</sup> Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 269.

<sup>159</sup> Fausto Ramírez, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. 10, v. 2, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, p. 1367.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 1370.

<sup>161</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana, 1837 - 1849”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, vol. XXII, núm. 76, 2000, p. 115.

los temas que llamaron la atención de los viajeros fueron las ruinas prehispánicas, monumentos históricos, vistas, así como tipos y costumbres regionales.<sup>162</sup> En algunos casos los extranjeros llegaban con la intención de registrar todo lo visto para después publicarlo en su lugar de origen así, ciudades como México, Guadalajara, Veracruz, Zacatecas y Puebla,<sup>163</sup> fueron representadas. Es bueno hacer notar que en ciertos paisajes y vistas se refleja el ambiente local que formaba parte de la vida cotidiana y citadina de México, con buen éxito fueron representados matizados por el mexicanismo, sin perder de vista en algunos casos la manufactura personal.

En su investigación sobre los calendarios y la gráfica María José Esparza hace mención que en el calendario de Mariano Galván de 1840 se publicó una vista de la catedral de Puebla,<sup>164</sup> que posteriormente se difundió en el *Calendario de las señoritas* al año siguiente y después será utilizada en el *Liceo Mexicano* [imagen 24].<sup>165</sup>

Hay que mencionar que, en algunos casos es difícil reconocer a la ciudad representada, ya que no hay elementos que la caractericen como así lo menciona María José Esparza,<sup>166</sup> sobre un grabado de vista de Puebla que realizó William Bullock Jr.,<sup>167</sup> para el *Atlas historique pour servir a México* [imagen 25] publicado en 1824<sup>168</sup> y que posteriormente Cumplido utilizara una copia para su calendario de 1840; en esta vista las cúpulas y torres son más imaginarias que reales.

---

<sup>162</sup> María Esther Pérez Salas, *op. cit.*, 144.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>164</sup> María José Esparza Liberal, *op. cit.*, p. 130.

<sup>165</sup> *El Liceo Mexicano*, México, 1844, t. I, págs. 280 - 297.

<sup>166</sup> María José Esparza Liberal, *op. cit.*, p. 129.

<sup>167</sup> Son dos Vistas las realizadas por Bullock Jr., sobre Puebla y Justino Fernández comenta al respecto: “la ciudad parece, en la primera lámina, muy oriental, por sus elevadas torres, exageradas sin duda, y sus cúpulas; pero es atractiva. En la segunda lámina surge al fondo, en último término, el Popocatepetl, pero tan elevado que recuerda el Fujiyama. En el texto se lee:...una de las principales ciudades de México; fundada por los españoles... sus edificios religiosos son magníficos y numerosos ...” Véase Justino Fernández, “El atlas de la obra de Bullock”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 24, vol. VI, 1956, p. 27.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

A su vez, algunos otros artistas como Octaviano D' Alvimar, François Mathurin Adalbert Barón de Courcy, Jean-Baptiste-Louis Gros, [franceses]; William Bullock, Frederick Catherwood, John Phillips, Daniel Thomas Egerton, [ingleses]; Johann Friedrich von Waldeck, Karl Nebel, Johann Moritz Rugendas, [alemanes]; Pedro Gualdi, [italiano] y Theubet de Beauchamp, [suizo o alemán];<sup>169</sup> ya contaban con la tradición de la representación de vistas como género independiente, así que empiezan a retratar el centro de la capital del país; tal es el caso de la Plaza Mayor de México. Algunas de las publicaciones más relevantes bajo la temática fueron: de Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana en los años 1829 - 1834* de 1836; de Egerton, *Vistas de México* en 1840; de Gualdi, quien en 1841 publicó un álbum de litografías titulado *Monumentos de Méjico tomados al natural y litografiados* y de John Phillips y Alfred Rider, *México ilustrado* de 1848.

Entre los artistas viajeros el boceto a color obtendrá gran difusión y llegará a ser su principal medio de comunicación visual en las primeras décadas del siglo XIX.<sup>170</sup> El hecho de que el tipo de formato de los viajeros fuera pequeño, tuvo que ver con la facilidad de traslado y con el propósito de publicar, esto hizo que los paisajes de los extranjeros adquirieran un propósito muy cercano a lo que hoy es la tarjeta postal. Algunas son litografías como es el caso de Nebel, Phillips y Rider y Rugendas; de este último también hay óleos cuyo tamaño no es mayor a los cuarenta centímetros. Estos artistas tenían el interés en todo aquello que les resultaba exótico,<sup>171</sup> es decir, lo que les producía la

---

<sup>169</sup> Theubet de Beauchamp, llega a nuestro país alrededor de 1816 y permanecerá hasta 1828. Véase Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.* También Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*

<sup>170</sup> Pablo Diener, "La pintura de paisajes entre los artistas viajeros", en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento cultural Banamex, 1996, p. 141.

<sup>171</sup> Vid. Víctor Segalen, *Ensayo sobre el Exotismo, Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, México, FCE, 1989, 150 págs.

sensación de sorpresa, que no es otra cosa que la noción de diferente; la percepción de lo diverso.<sup>172</sup>

Por consiguiente, fue distinta la postura de los artistas extranjeros al “retratar” el aspecto de la localidad de Puebla en relación con la del pintor o pintores poblanos (cabe la posibilidad que Miguel Zetina sea poblano); ya que los extranjeros a pesar de que en sus crónicas de viaje narran con todo detalle la importancia de la ciudad, el contexto social, político y artístico, así como la actividad del centro de la localidad, se interesaron más en captar las características singulares que poseía la naturaleza, pues esto determinaría la fisonomía de un paisaje.<sup>173</sup> Incluso algunos de estos paisajes fueron difundidos a través de publicaciones de la época para ilustrar la literatura viajera; ejemplo de ello es la reproducción que aparece en *El Museo Mexicano*<sup>174</sup> de 1844 de un paisaje de Puebla de Carlos Nebel, [imagen 26].

Algunos viajeros tenían conocimientos de las expediciones científicas que se conjugaban con la práctica artística, lo cual había desarrollado anteriormente Humboldt; el fin era documentar gráficamente los lugares y fenómenos observados. Esta actividad se había venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo XVIII, a raíz de las incorporaciones de artistas a los viajes.<sup>175</sup> Una de las exigencias en estas exploraciones era la fidelidad, pues tenían que hacer una recreación objetiva de la naturaleza observada. Pero debemos dejar en claro que, distinto fue el interés de los artistas extranjeros del siglo XIX, en ellos era el registro de la nueva nación, y quizá, este sea el único punto que los artistas viajeros tenían en común, ya que tanto por su formación como por sus intereses personales,

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>173</sup> Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 1372.

<sup>174</sup> Manuel Payno, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, en *El Museo Mexicano*, México, 1844, t. III, págs. 56 – 61.

<sup>175</sup> Véase Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 1372.

se trata de individualidades diferentes entre sí, ya que lo hicieron desde particulares puntos de vista.

Esto se ve reflejado en los propósitos de los viajeros, al representar paisajes sobre los suburbios de la localidad de Puebla y no del centro, haciendo énfasis en la naturaleza. Muestra de ello es la obra de Nebel, *Vista de Puebla de los Ángeles* [imagen 26] y *Pirámide de Cholula* [imagen 27], litografías publicadas en 1836; de Rugendas, los óleos *Vista de Puebla de los Ángeles*, ca. 1831 – 1834; y *San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtacihuatl*, misma fecha [imágenes 28 y 29]; de *Llano de Puebla* [imagen 30], y *Región de los Pinos* [imagen 31], son dibujos coloreados por Rugendas; estos dos aparecen posteriormente a su ejecución, en el libro de Carl Christian Santorius publicado en 1855;<sup>176</sup> de Egerton, *Puebla*, litografía de 1840 [imagen 32]; y de Phillips y Rider *Puebla*, también litografía [imagen 33].<sup>177</sup>

Los artistas extranjeros vieron en la localidad de Puebla un vasto territorio, hasta entonces escasamente explorado y apreciado por la misma población, sorprendidos por las novedades que les ofrecía los lugares, los viajeros resaltan los rasgos comunes; sus ángulos de vista son inéditos, con relación a las visiones de los lugares visitados, por tanto, esto conduce a la semejanza entre crónicas literarias y visuales; ejemplo de estas constancias

---

<sup>176</sup> Carl Christian Santorius, *México, paisajes y bosquejos populares*, traducción del inglés al castellano por Mercedes Quijano Narezo, *México y los mexicanos*, álbum con dibujos por Moritz Rugendas, grabados por diversos artistas, incluidos como ilustraciones del texto, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1988, 112 págs. Debe mencionarse que Santorius llegó a México en 1825, se convierte en una de las figuras más influyentes y prestigiosas entre los residentes alemanes, los cuales se orientaron al comercio y la minería. Hacia comienzos de 1830 y 1840, Santorius era dueño de una hacienda azucarera llamada “El Mirador” localizada en la zona Huatusco, Veracruz.

<sup>177</sup> Aun, cuando estas obras llevan por título *vista*, se puede observar que son paisajes; esto de acuerdo con el concepto que se tiene de los paisajes holandeses.

escritas están las de William T. Penny,<sup>178</sup> George Ward Henry,<sup>179</sup> C. C. Becher,<sup>180</sup> J. R. Poinsett<sup>181</sup> y Madame Calderón de la Barca.<sup>182</sup>

La literatura viajera y los paisajes de los artistas extranjeros, tenía la finalidad de explicar las particularidades de los lugares visitados y exponer las detalladas ilustraciones; mostraban las principales y más importantes características de las ciudades observadas por los personajes; muestra de esto, está la recurrencia al mencionar la visita de lo que enorgullecía a los poblanos en las crónicas literarias “la catedral”,<sup>183</sup> así describe Calderón de la Barca: “hacia el sur se levantan los grandes volcanes (...) veíamos también la ciudad y la pirámide de Cholula, el cerro de San Nicolás [imagen 29], y el de San Juan”<sup>184</sup> comunidades ubicadas al pie del Iztaccíhuatl; además mencionan el paso por el Pinal [imagen 31] y Nopalucan lugares que se localizaban a las afuera de la ciudad.

Esto fue reproducido por medio de vistas de horizontes en donde muestran los aspectos más característicos de la región, tal es el caso de los volcanes el Popocatepetl e Iztaccíhuatl, los cuales los presentan de manera romántica, ya que en sus paisajes aparecen en proporciones gigantescas; estos están presentes tanto en obras de extranjeros como de Fernández. Así, la vegetación, la atmosfera, las amplias llanuras, los productos naturales y en algunas de ellas escenas de la vida cotidiana en donde presentan tipos y costumbres locales, dan mayor precisión al paisaje.

---

<sup>178</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*

<sup>179</sup> Henry George Ward, *op. cit.*, p. 466.

<sup>180</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, págs. 117 - 122.

<sup>181</sup> J. R. Poinsett, *Notas sobre México*, 2ed, tr. Pablo Martínez del Campo, México, Ed. Jus, 1973, págs. 78 – 79.

<sup>182</sup> Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, págs. 42 – 50. Véase Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.* También José Iturriaga de la Fuente, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglo XVI - XX*, t. 2, México, INBA, F.C.E., 1991.

<sup>183</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, págs. 61, 71, 84, 96 y 111. Véase Madame Calderón de la Barca, *op. cit.* También Puebla en la pluma de Guillermo Prieto, *op. cit.*

<sup>184</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*

Los paisajes que captaron los extranjeros son de pueblos colindantes a Puebla que eran camino obligado para llegar a la ciudad; tal es el caso del Pinal (como su nombre lo indica era un bosque de pinos), [imagen 31]; famoso lugar por los asaltantes que ahí esperaban a los forasteros y Nopalucan, uno de los pueblos grandes<sup>185</sup> a cinco leguas de las puertas de Puebla.<sup>186</sup> Ahí se encontraba la Garita, hacia el sur se veía el cerro de San Nicolás de los Ranchos ubicado al pie del Iztaccíhuatl y el de San Juan, [mapa 1].

Rugendas reside en México de 1831 a 1834, y al igual que en otros lugares al llegar a Puebla toma apuntes de los paisajes más característicos. Los cuales son representados de manera romántica, ya que no se ven como los muestra, ejemplo de ello es *Vista de Puebla de los Ángeles* [imagen 28]; es un amplio paisaje con motivos que ofrece la naturaleza como los volcanes, la zona árida apenas poblada con un par de magueyes y árboles, a la lejanía el aspecto de una localidad, con la representación de iglesias y haciendas, mostrando rasgos característicos de la zona. Asimismo, está *San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtaccihuatl* [imagen 29], aquí el artista representa altos árboles cuyos matices en verde y marrón contrastan con los tonos pálidos del fondo del cielo y las montañas, así como de las edificaciones de la localidad. Se observa en la cañada el encuentro entre habitantes locales y monjes. De *Llano de Puebla* [imagen 30], se aprecia una extensa llanura en donde se ve representada la vegetación que ofrecía el lugar, tales como magueyes, nopales y algunas variedades de cactus con flores; se ven grandes zonas áridas, ésta pudo haber sido una de las garitas que llevaba a la ciudad, pues se logra apreciar una vereda en donde va transitando el ganado acompañado de un rancharo. Por último, esta *Región de los Pinos* [imagen 31]; aquí quizá se ubicó en la zona del Pinal, pues están los

---

<sup>185</sup> Carlos Contreras Cruz, y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*, p. 313.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 307.

grandes árboles con sus troncos rectos como se puede ver en dos que están derribados; su follaje es abundante y puntiagudo, se aprecia un camino por donde van transitando un par de animales de carga acompañados de una persona montada en uno de ellos. Atrás de los pinos se aprecia una amplia zona árida y la presencia del volcán.

El interés de Egerton, quien arriba al país alrededor de 1831 a 1842, no fue diferente al de Rugendas. Él se hizo acompañar por descripciones gráficas y escritas como algunos otros viajeros; en donde nos describe todo lo visto y acontecido, funge como un cronista visual. *Puebla* [imagen 32] es una litografía que fue publicada en Londres en 1840, junto con otras once láminas de otras ciudades; aquí Egerton representa la grandiosidad de los volcanes a través del romanticismo imperante. El paisaje está dominado por las montañas que se observan engañosas y al mismo tiempo deja ver una porción de la ciudad, las iglesias y haciendas así como a sus habitantes; soldados mexicanos de caballería pasando cerca de un grupo formado por mujeres y frailes. Dentro de la diversa vegetación se puede distinguir el agave americano que tanto llamó la atención a los extranjeros, así como el camino que llevaba a la ciudad.

Otras dos litografías que retratan paisajes de Puebla de manera muy semejante es la realizada por Nebel *Vista de Puebla los Ángeles* (tomada del barrio del Este),<sup>187</sup> entre los años de 1829 – 1834 [imagen 26] y de Phillips y Rider *Puebla*, [imagen 33], que a decir de estas versiones se publican en revistas mexicanas, y sin lugar a duda el paisaje del alemán fue copiado<sup>188</sup> por el inglés para realizar la propia, pues no hay que olvidar que las obras de Nebel varias veces fueron plagiadas. Phillips y Rider debieron reconocer la importancia que tenía Puebla para que igualmente la representara, claro está; la presenta desde el

---

<sup>187</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, p. 111.

<sup>188</sup> Roberto L. Mayer, *op. cit.*, p. 298.

mismo ángulo, hay pocos cambios en el paisaje, solo se observan variantes en cuanto a los personajes y la vegetación. Y a decir del lugar Carlos Contreras Cruz señala que la vista es tomada desde la garita de Oriente,<sup>189</sup> posiblemente fue la entrada cercana a Amozoc ya que este fue uno de los principales accesos a la localidad. Sobre su litografía Nebel describe: “La vista que doy aquí de la ciudad está tomada desde el barrio Este, abandonado como otros varios...En medio del cuadro se distingue la catedral que separa los dos cerros de nieve, el Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl, que se hallan a una distancia de 15 leguas de allí”.<sup>190</sup>

La finalidad de Nebel fue dar a conocer al público europeo diferentes aspectos naturales y artísticos de México, por ello también realizó un paisaje de la *Pirámide de Cholula* [imagen 27]. De la cual nos comenta, que es una de las edificaciones más grandes del antiguo Anáhuac; asimismo, proporciona medidas basándose en los textos de Torquemada. En este paisaje se ve representado el camino que lleva a la edificación del santuario, evidentemente no está descubierto el recinto prehispánico y sobre esto Nebel dice: “Quizá si se cavase la pirámide se encontraría objetos curiosos; milagro es que los españoles no lo hayan hecho con la esperanza de encontrar oro”.<sup>191</sup>

### 3. 4. OBRAS ANÓNIMAS

Por las características formales podemos citar obras anónimas, una de ellas es un óleo titulado *Puebla* [imagen 34]; propiedad del Museo Soumaya, el cual está registrado como

---

<sup>189</sup> Carlos Contreras Cruz, *op. cit.*, p. 10.

<sup>190</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, p. 111.

<sup>191</sup> José Iturriaga de la Fuente, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglo XVI - XX*, t. 1, México, INBA, F.C.E., 1991. p. 173.

anónima con fecha de 1844, sin embargo en el libro de Eduardo Merlo<sup>192</sup> aparece la misma obra con la autoría de Daniel Aguilera ca. 1840, con título *Puebla desde la Garita de Nochebuena*, haciendo la anotación que es copia de Carlos Nebel. Independientemente de esta cuestión, es evidente que es un duplicado de la obra de Nebel; sólo hay modificaciones en los personajes, ya que se perciben de mayor proporción; hace énfasis en el carruaje, otro detalle es que en la parte derecha donde están las edificaciones hay unos arcos que no se observa en las obras de Nebel ni Phillips y Rider. En lo que se refiere al color el primer plano aparece más oscuro. En general en el nivel inferior se observa el uso de tonos sombríos; no obstante, en la parte superior hizo uso de tonos azulados.

Otro paisaje al óleo, también propiedad del Museo Soumaya, anónimo, es *Vista de la ciudad de Puebla*, ca. 1844 [imagen 35]. El punto de vista es desde una ladera, logrando un horizonte amplio, lo cual permite apreciar las edificaciones de la población desde las afueras de la ciudad destacando de estos las construcciones religiosas; que a decir de ellas llama la atención la edificación ubicada al centro de la composición, probablemente corresponda a la catedral poblana como en la litografía de Nebel por las torres y la cúpula que se aprecian, y atrás en último plano representados con una visión romántica los volcanes. Curiosamente en esta obra él artista utilizó la gama de cafés en la mayor parte del cuadro, sin embargo se logra apreciar los tonos verdes que aplicó en la vegetación, así como el blanco que corona a los volcanes. Cabe señalar que la presencia del personaje que se ubica en primer plano al lado de un caballo, quizá corresponda al pintor o al comitente, dejando testimonio de cómo él veía a la ciudad de Puebla.

Es interesante notar las diferentes perspectivas que se tuvieron al representar a la localidad de Puebla, entre la producción que tuvo José María Fernández en relación con las

---

<sup>192</sup> Eduardo Merlo Juárez, *op. cit.*, p. 18.

obras anónimas y con los artistas extranjeros; ya que éstas últimas resultan ser crónicas plásticas acompañadas de textos, dejando a la imaginación el cómo era el centro de la urbe, pues sólo se estaba representando una parte del lugar. A diferencia de esto, la obra de Fernández nos ofrece un documento gráfico, en ellas nos proporciona una parte de la amplia gama de lo que era la ciudad en la primera mitad del siglo XIX, pues nos muestra las diferentes condiciones de la sociedad poblana.

Resulta fundamental destacar que Fernández requirió de una gran capacidad de observación, pues su obra significa un registro visual de importancia. Así, se debe considerar como el más sólido conjunto de cierto género de pintura en la provincia –la de vistas –, el cual fue cultivado en la capital. Si bien, la producción del pintor poblano no es abundante, destaca la percepción que adquirió de los espacios abiertos, como es la plaza mayor y el atrio, así como la perspectiva y la monumentalidad de la catedral; esto sin perder el ángulo de visión correspondiente, no dejando de lado su obra costumbrista. Se observa en sus composiciones la extensión espacial conseguida gracias a la profundidad aprovechada con incuestionable habilidad, utilizó bien la perspectiva múltiple, es decir utiliza varios puntos de vista; con ello cambia su punto de observación por la necesidad de apreciar diferentes visiones del lugar, dando movimiento al espacio. Moyssén señala al respecto: “su paleta no fue muy prodiga pero se nota el manejo del color, su técnica no fue muy depurada; sin embargo su estilo es inconfundible”,<sup>193</sup> esto se puede apreciar en sus pinturas con las sombras tan prolongadas, aunado que tienen como tema principal la Catedral y la Plaza Mayor de Puebla.

---

<sup>193</sup> Xavier Moyssén, “La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano*, t. 9, v. I, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, p. 197.

### 3.5. LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD DE PUEBLA

Ahora bien, se ha mencionado que los artistas extranjeros representaron paisajes de los suburbios de la ciudad de Puebla, debido a los panoramas que la localidad proporcionaba, pero ¿cómo estaban constituidos los alrededores de la ciudad de Puebla?

Hacia finales de la época de la Colonia, Puebla estaba integrada plenamente al circuito de caminos que enlazaban a la ciudad de México con Veracruz;<sup>194</sup> el pueblo de Amozoc era la principal entrada a la ciudad para quienes venían del Oriente, Sur y Sureste,<sup>195</sup> [mapa 2 y 2a]. La importancia que la ciudad alcanzó fue debido a varios factores como: las edificaciones de la época colonial, ser el obispado más rico del país, así como el prestigio que la industria textil a mediados del siglo XVIII adquirió,<sup>196</sup> todo ello dio gran relevancia al camino que comunicaba con Córdoba y Orizaba,<sup>197</sup> [mapa 3].

A mediados del siglo XVIII, ya existían dos caminos que iban de Puebla a Orizaba y Córdoba. Poco después de salir de la ciudad de Puebla, en Amozoc el camino se dividía y volvía a unirse en el pueblo del Ingenio, poco antes de Orizaba. De estos dos derroteros el más accesible era el que se había establecido desde el siglo XVI a través de Nopalucan, San Salvador el Seco y San Andrés [mapa 3]. De estos sitios Nopalucan fue uno de los lugares por los que pasaban los extranjeros camino a Puebla ya que lo mencionan en sus crónicas literarias, pues estos pueblos remitían a Puebla y México. En las últimas décadas del siglo XVIII, los caminos de la provincia de Puebla estaban en el abandono, la falta de

---

<sup>194</sup> Contreras Cruz, Carlos, y Francisco Téllez Guerrero, *op. cit.*, p. 238.

<sup>195</sup> Guillermina Del Valle Pavón, *El camino México-Puebla-Veracruz. Comercio poblano y pugna entre mercaderes a fines de la época colonial*, México, V Centenario 1492 – 1992, p. 43

<sup>196</sup> Puede tenerse una idea de la industria textil poblana de la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la información que se dispone para el inicio del siglo XIX.

<sup>197</sup> Guillermina Del Valle Pavón, *op. cit.*, p. 29.

empedrados y puentes habían extinguido el uso de carretas limitando el paso solo a caballos y bestias de carga.

La necesidad que hubo desde 1550 de contar con mano de obra libre y permanente, hizo que el ayuntamiento de Puebla determinará el otorgamiento de algún sitio o solar para hacer casas y estar apartados y divididos de la traza de los españoles, lo que dio origen a la formación de los barrios indígenas, que rodearán la traza por el norte, este y oeste quedando libre solamente la zona sur que unía la ciudad con las tierras comunales,<sup>198</sup> [mapas 4 y 4a]. Estos barrios se verán en los planos levantados a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, los cuales muestran que el espacio se mantuvo casi sin cambios. En una enumeración de los barrios del año 1615 se citan: Santiago, San Pablo, Santa Ana, Analco y El Alto. Los barrios El Alto y Xonaca fueron durante un largo periodo muy transitados por conectar a Puebla con el camino a Veracruz.<sup>199</sup> Algunos de los caminos y puentes que servían para comunicar a los barrios que estaban del otro lado del río con la ciudad se habían construido desde la época colonial, ejemplo de ello es el puente de San Francisco;<sup>200</sup> el cual para finales del siglo XVII, tenía gran importancia por encontrarse en el camino que iba de México al puerto de Veracruz.<sup>201</sup> Durante el siglo XVII, se hicieron diversos puentes entre ellos el de Nochebuena, que durante un largo periodo fue muy concurrido por conectar a Puebla, a través del barrio del Alto y Xonaca, con el camino a Veracruz.<sup>202</sup> Hay que recordar que dentro de nuestro conjunto de obras está *Vista de Puebla de los Ángeles* de Carlos Nebel, y otras dos obras que fueron plagiadas de ésta, sin embargo, una de ellas

---

<sup>198</sup> Miguel Ángel Cuenya Mateos, “La ciudad de Puebla en el siglo XVIII”, en *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial*, Puebla, Ed. El Colegio de Michoacán, BUAP, 1999, p. 61.

<sup>199</sup> José Antonio Terán Bonilla, *op. cit.*, p. 44.

<sup>200</sup> Edificado en 1555 junto con otro denominado de Amalucan, véase *ibidem*. p. 25 y Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 347.

<sup>201</sup> José Antonio Terán Bonilla, *op. cit.*, p. 45.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 44, Cfr. Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 352 – 353.

lleva por título *Puebla desde la garita de Nochebuena*; y es aquí donde podría estar la referencia del lugar, y probablemente fue un lugar cercano al puente desde donde fue representado el paisaje. Debe destacarse que esta obra es posterior a la de Nebel por consiguiente el artista extranjero debió conocer bien los lugares aledaños a la ciudad.

En un plano de 1702 [mapa 5], se aprecian claramente tres puentes sobre el río de San Francisco: el de Torija o Analco que anteriormente así lo llamaban, el de Bubas y el de San Francisco, y sobre el río de Alseseca, el de Nochebuena o Real,<sup>203</sup> los cuales también se pueden apreciar en un mapa de 1865, [mapa 6]. Estos puentes servían para comunicar a los barrios con la ciudad, que desde la época colonial los más populosos fueron: San Sebastián y Analco.<sup>204</sup>

Si bien, los barrios formaron parte integral del espacio urbano, también fueron áreas con características singulares; se especializaron en actividades productivas básicas de la ciudad en donde se ubicaban los talleres o gremios tales como: el barrio del Alto en donde se encontraban los albañiles, los ladrilleros en Xanenetla, los panaderos y herreros en Analco, los loceros en el barrio de la Luz, los carboneros en los Remedios, los carpinteros en Santiago, los tejedores en San José, los hilanderos en los barrios de San Antonio y Santa Ana, por mencionar algunos.<sup>205</sup> Generalmente, los barrios contaban con poca población, pero algunos cuantos seguían creciendo en su extensión; no obstante, durante la primera mitad del siglo XIX la población continuó concentrándose en el centro de la ciudad. Aunque en los barrios giraban actividades productivas y comerciales, no fue en ellos en donde se daba la mayor productividad; ya que en la primera mitad del siglo XIX se abrieron cerca de catorce fábricas de hilado y tejido de algodón tales como: La Constancia

---

<sup>203</sup> José Antonio Terán Bonilla, *op. cit.*, p. 45.

<sup>204</sup> Miguel Ángel Cuenya Mateos, *op. cit.*, p. 63.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 64.

Mexicana, El Patriotismo Mexicano, La Teja, La Economía, El Mayorazgo, La Noria, La Independencia, Amatlán y La Amistad, entre otras,<sup>206</sup> los cuales también se encontraban en los alrededores de la ciudad, [mapa 7].

Durante la mayor parte de las primeras décadas del siglo XIX, en Puebla hubo despoblamiento y poco crecimiento urbano debido a las epidemias que ya se citaron y a la situación económica, política y las constantes luchas por las que atravesaba la ciudad. Todo ello explica el por qué los límites de la ciudad colonial de fines del siglo XVIII se mantuvieron casi intactos durante buena parte del siglo XIX.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Juan Carlos Grosso, “La Industria Textil Poblana en el siglo XIX”, en *Puebla Textos de su historia*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Investigaciones Dr. José María L. Mora, ICsyH - BUAP, t. 2, págs. 70 – 128.

<sup>207</sup> José Antonio Terán Bonilla, *op. cit.*, p. 97, y Carlos Contreras Cruz, *La ciudad de Puebla: estancamiento y modernidad de un perfil urbano en el siglo XIX*, Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, Instituto de Ciencias, Universidad Autónoma de Puebla, 1986, p. 19.

## **CAPITULO IV. INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS:**

### **ANÁLISIS FORMAL.**

#### 4.1 JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ ( ? - 1878).

Como ya se ha mencionado las obras de José María Fernández son un conjunto de pinturas dedicadas a la Catedral y la Plaza Mayor de Puebla, las cuales presentan elementos característicos y recurrentes entre sí, es por ello que se propone un análisis de manera general de este grupo de pinturas.

Principalmente llama la atención de Fernández el interés que tuvo al plasmar la Catedral y la plaza principal desde cualquiera de sus ángulos de visión, ya que no conocemos vistas de otras plazas de la ciudad. Las medidas que se tienen de algunas de las pinturas, no pasan de un metro de altura por un metro treinta centímetros de largo, como lo menciona Moyssén.<sup>208</sup> En cuanto a la técnica se refiere son óleos sobre tela. Desafortunadamente no en todos dejó su autoría, sin embargo, todas tienen características que las identifican entre sí, por tal razón algunas son atribuidas al pintor. Dentro de los elementos que las unifican, por supuesto está la monumentalidad de la catedral apreciada desde diferentes perspectivas; así como su inconfundible distribución de personajes de la época en actividades cotidianas lo cual apoyará para dar vida y movimiento a la escena, ya sea en la plaza mayor o en el atrio del monumento catedralicio. Todas las vistas están creadas en un encuadre abierto, motivo de interés en la representación espacial de sus composiciones, la cual fue lograda gracias a la utilización de la perspectiva; empleó una variedad de planos en cada composición, aplicados con indudable habilidad. Otra

---

<sup>208</sup> Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 32.

particularidad es la luz de tipo natural, utilizada en cada una de ellas, señala Moyssén: “están realizadas en horas tempranas de la mañana”,<sup>209</sup> que a decir de esto algunas vistas se aprecia fueron realizadas por la tarde. Otra constante fue la aplicación de las sombras tan prolongas en la mayoría de los elementos que se localizan en el recinto, como se puede apreciar con insistencia en *Plaza Principal de Puebla* y *La Catedral de Puebla*; las cuales están realizadas a base de un gris tenue, cuestión que apoya a la perspectiva. Desafortunadamente no todas las obras se han logrado ver en directo y no siempre es posible apreciar en una imagen la factura de la pincelada, sin embargo se observa acabada gracias a la utilización de la línea y contornos continuos logrando así la representación del volumen en cada uno de los elementos que integran la obra. En la aplicación del color se observa que su paleta no fue muy vasta, ya que en la parte superior de las composiciones está delimitada por la gama de azules empleada en cada una de las vistas; el artista se preocupó por pintar las nubes que integran al cielo de una forma no particular o con algo que las identifique en cuanto a la ejecución, sin embargo; en *Plaza Principal de Puebla* [imagen 13], se puede apreciar que la nube la trabajó de modo distinto a los demás cuadros, ya que la representó con mayor interés en la parte superior izquierda de una manera muy densa; a excepción de esta vista todas las demás se percibe una pincelada similar. Este plano está delimitado por la línea de horizonte que sólo se ve interrumpido por las cúpulas y torres de la catedral, este segmento superior ocupa en algunos de sus cuadros la mitad de la composición. Otro detalle que no dejó de lado el pintor, es la incorporación del Popocatepetl en algunas de sus pinturas; representado en el último plano, cuestión que denota desinterés en dicho elemento; pero que en los artistas europeos fue una representación recurrente en sus paisajes.

---

<sup>209</sup> *Ibidem*.

En cuanto al plano inferior se refiere, como ya se ha dicho su paleta no es muy diversa; sin embargo la utiliza con gran capacidad, se ve la insistencia de la estructura lineal y geométrica con la presencia de las torres de la catedral, la fuente de San Miguel, el Obelisco y algunas pequeñas pilastras que en algunos de los cuadros aparecen delimitando ya sea el atrio del recinto catedralicio, la plaza mayor o ambos [imágenes 13, 14, 15, 16, 17 y 18]; en esta espacio también se ven representados los edificios que circundan a la catedral y al atrio los cuales ya se han citado. Asimismo, están presentes con gran detalle la variedad de habitantes que conformaban la sociedad poblana en la época; situados frente al atrio o a la catedral tales como: el tlachiquero, los léperos, [nótese detalle en la parte inferior derecha imagen a], el pregón, [imagen d], las chinas ataviadas con sus rebozos por encima de la cabeza, mujeres caminando acompañadas de la mano de niños o mujeres comerciantes vendiendo en la esquina al pie de uno de los portales [parte inferior izquierda imagen c], gente pudiente vestida al parecer con gran elegancia y bastón en mano transitando por la plaza [imagen c], los artesanos o comerciantes de chaqueta y sombrero vestidos con manta, panaderos llevando en su cabeza los canastos [imágenes a, b, y c], aguadores [imagen c], clérigos [imagen a]; y no cabría duda que dentro de los personajes que transitaban pudieron estar los hacendados, personalidades de la industria agrícola y elegantes criollos los cuales posiblemente iban montando caballos, y quizá tuvo cuidado en representar, ya sea estáticos o al galope con su jinete. Fernández tampoco olvidó incorporar en algunos de sus cuadros a los animales tales como los perros y caballos [imágenes a, e y 20].

Dentro de los personajes recurrentes en todas las vistas están los soldados, hay que recordar que la milicia estuvo varias veces sitiando la ciudad de Puebla, he incluso los pobladores estaban obligados a mantenerlos. El ejército se encuentran en actividades habituales como: caminando, vigilando, platicando, otros montando caballos o simplemente

observando lo que acontecía en la plaza. Particularmente en *La plaza mayor y la catedral* ca. 1847 [imagen 18], se ve un numeroso grupo de soldados como si estuvieran pasando revista; no es posible identificar los uniformes para poder especificar el origen de los soldados, pero Gastón García Cantú menciona que es una pintura en la que se consignan tropas, posiblemente norteamericanas.<sup>210</sup> Tal y como ya hemos mencionado todos estos elementos darán mayor dinamismo a las composiciones.

## 4.2 ARTISTAS VIAJEROS

Debido a la factura que cada artista presenta, su obra se analizará de manera independiente. Hay que mencionar que, algunos paisajes de los artistas viajeros se lograron ver en edición facsimilar, gracias a la técnica utilizada.

Carlos Nebel (1805-1855).

*Vista de Puebla de los Ángeles*, desde el barrio Este [imagen 26]; es una litografía publicada en 1836 pero el boceto o apunte fue realizado entre 1829 a 1834, años en que Nebel residió en México. Posiblemente es la entrada de Amozoc por donde llegaban los viajeros procedentes de Veracruz.

Es un paisaje representado en un encuadre medio, Nebel utilizó una visión frontal cuestión que denota el desinterés de utilizar una perspectiva prolongada ya que hace uso de la misma de una manera sencilla, su interés era mostrar el escenario que ofrecía la

---

<sup>210</sup> Gastón García Cantú, *La ciudad en una almendra*, en [www.segen.buap.mx/au/tiempo/paginas/2004/a7g05.htm](http://www.segen.buap.mx/au/tiempo/paginas/2004/a7g05.htm).

localidad. La distribución compositivamente es clara, ya que los elementos que la integran se perciben dispuestos; hay limitada colocación lineal con la representación de la catedral al centro y dos pares de torres de otras iglesias que se encontraban en la localidad, asimismo hace uso de la estructura geométrica triangular con el Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl.

Nebel empleó contornos, ya que la existencia de los mismos es constante, la litografía fue coloreada con diversos matices neutros y tonalidades frías en la parte inferior, y en el cielo un azul tenue. La vegetación está marcada con verdes, matizadas algunas con amarillo. La limitada presencia de habitantes hace que se ubiquen en función secundaria, aun cuando están en actitudes cotidianas, pero esto denota la existencia de la población. El interés del artista era el ambiente natural pues de este paisaje describe: “para observar la hermosura de estos cerros me pareció conveniente escoger este punto de vista; y aunque desde las alturas de la derecha, hubiera habido otro más extenso sobre la ciudad, preferí conservar un fondo tan raro y de tanta magnificencia. Siento que el dibujo no pueda dar sino una idea muy débil del efecto que produce el aspecto de la naturaleza”.<sup>211</sup> Así, el valor expresivo radica en la naturalidad del escenario.

En *Pirámide de Cholula*, también litografía [imagen 27]; Carlos Nebel, empleó el plano general, pues se logra ver una gran panorámica del lugar; sin embargo el interés del artista era la representación del montículo en donde edificaron el santuario. Así, en primer plano contrasta el tono verde de la vegetación que empleó para referirse a una colina que es de gran proporción. En segundo plano representó la primitiva ermita, dedicada a la Virgen de los Remedios, es un edificio que si bien es pequeño en proporción se aprecia que remata con un cupulino con linterna es de una sola torre, la cual ayuda a distinguir la composición triangular.

---

<sup>211</sup> Ignacio Ibarra Mazari (Comp.), *op. cit.*, p. 111.

En la litografía se puede ver el camino que lleva al santuario, es una gran vereda en donde van transitando personas; el cual remata con una escalinata que da acceso al atrio. El paisaje fue tomado desde un pequeño monte, que se encuentra justo al poniente. Nebel plasmó el cerro con un aspecto natural, en medio de un cielo nubloso, el cual ocupa una parte considerable de la composición y que contrasta con el santuario de los Remedios, que como ya se menciona carece de su torre sur. A la izquierda y en último plano se supone La Malinche y pequeñas siluetas de la ciudad de Puebla.

Juan Mauricio Rugendas (1802-1858).

De Rugendas están: *Vista de Puebla de los Ángeles y San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtaccíhuatl*, producidos durante su estancia en México, época que prefiere los apuntes al óleo sobre cartón y de tamaños reducidos.<sup>212</sup> Además están *Llano de Puebla y Región de los Pinos*; los cuales son dibujos de Rugendas grabados en acero por diversos artistas, forman parte del álbum *México y bosquejos populares* publicado por Carl Christian Sartorius en 1855.<sup>213</sup> Rugendas al igual que otros viajeros tomó apuntes de cada una de las regiones visitadas, después realizaba la composición, de ahí que posiblemente los primeros planos sí existieron pero otra parte del paisaje no corresponda; como es el caso de los volcanes pues los presenta con sentimiento romántico, ya que no se pueden ver como los muestra, pues están muy grande. Gertrud Richert comenta que en las obras de la altiplanicie

---

<sup>212</sup>J. M. Rugendas: 1802-1855. *Exposición en México 1959*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Cultural Mexicano-Alemán Alejandro de Humboldt, Verlag, 1959, 37 págs.

<sup>213</sup> Carl Christian Sartorius. *op. cit.*

de México las siluetas del Popocatepetl e Ixtaccíhuatl aparecen como símbolo sagrado del hermoso país.<sup>214</sup>

*Vista de Puebla de los Ángeles*, [imagen 28]; es un óleo representado en un encuadre abierto, la factura de la pincelada se aprecia suelta, utilizó la gama fría con algunas de sus tonalidades al igual que los neutros, dando como consecuencia colores matizados en algunas partes. Rugendas muestra poco interés en la perspectiva, el recurso técnico es la atmósfera, propia de la naturaleza. Emplea distintos planos: en el primero aparecen un par de magueyes frondosos y un carruaje con dirección a la población denotando la entrada a la misma, en segundo se localiza las edificaciones destacando las torres de las iglesias y en último plano contrastan la nieve de los volcanes uno más visible que otro pues lo tapa la vegetación.

En *San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtaccíhuatl*, [imagen 29]; el encuadre es medio, hace uso de contornos y manchas utilizando tonalidades frías y neutras empleando pocos matices, recurre a los diferentes planos. Ubicó en un mismo nivel la vegetación y personajes de la población (monjes y campesinos); en el segundo plano apenas se logra distinguir las construcciones arquitectónicas de la localidad, en el tercer plano se aprecia el Popocatepetl, que está representado de una manera idealista ya que no se puede ver así. La factura de la pincelada en éste óleo se nota suelta no hay intención de delimitar elementos por medio de líneas ni color. En cuanto a la luz, se percibe que pudo haber sido de un amanecer pues se aprecia nubloso.

Respecto a *Llano de Puebla* [imagen 30], es un dibujo realizado por Rugendas pero grabado por otro artista.<sup>215</sup> En *México paisajes y bosquejos populares* aparece reproducido

---

<sup>214</sup>J. M. Rugendas: 1802-1855. *Exposición en México 1959, op. cit.*, p. 17.

<sup>215</sup>Véase Carl Christian Santorius. *op. cit.* En la publicación no hay ninguna referencia de los lugares.

a color, versión que utilizaremos; pero en *México y los Mexicanos*<sup>216</sup> está en blanco y negro. Así pues, es una obra realizada en un encuadre abierto, su recurso técnico es el entorno, el artista logró la profundidad por medio de distintos planos, dispuestos de la siguiente manera: en el primero se aprecia la particularidad de la región “la naturaleza”, el artista capta la diversidad de la vegetación, los frondosos magueyes y la variedad de cactus en florecimiento predominando los tonos verdes; consiguió el volumen y la luz con algunos amarillo y la sombra con tonalidades oscuras; aplicó en los dos extremos y al centro algunos detalles naranjas simulando la flora de los cactus. En el segundo plano se ve una extensa llanura con tonalidades neutras, se logran distinguir los arbustos insinuados por manchas oscuras, este plano se ve interrumpido por un ganado que va transitando por una vereda junto con un rancharo; en la parte izquierda de este plano predominan los neutros a diferencia de la parte derecha que hay aplicaciones de verdes y amarillos logrando con ello la luminosidad. El tercer plano se encuentra delimitado por la línea de horizonte, en la cual están representados con grises tres montañas coronados con blanco simulando la nieve, que a decir de éstas podrían corresponder a el Popocatepetl, el Ixtaccíhuatl y la Malintzin. El cielo es amplio con un azul muy claro predominando el blanco dando la percepción de un ambiente tranquilo, este ocupa gran parte del encuadre. En este paisaje curiosamente Rugendas no representó ninguna edificación en comparación de los anteriores, quizá porque esta obra la realizó en Europa.

Por último, se encuentra *Región de los Pinos* [imagen 31], el cual pertenece a las ya citadas publicaciones de Carl Christian Santorius. El encuadre de esta obra es medio y al igual que en los otros paisajes Rugendas hace uso de los distintos planos para lograr la

---

<sup>216</sup> Véase Sartorius, Carl Christian, *México y los Mexicanos*, Ilustrado por Johann Moritz Rugendas, Marita Martínez del Rio de Redo, (versión, selección y notas), Prefacio de Edmundo O’ Gorman, México, Ed. San Ángel, 1973.

profundidad. En el primero está representado un considerable conjunto de grandes árboles con un follaje abundante y terminación puntiaguda, aquí predomina las tonalidades verdosas; la forma la logró por medio de mancha y matices de verdes con amarillo, las sombras con tonos oscuros. Representó algunas otras plantas silvestres de la región con algunas aplicaciones de blanco indicando con ello la flora, junto a esta hay dos pinos derrumbados en los que se puede observar su tronco recto con tonalidades cafés. En esta obra se aprecia en la parte izquierda un camino árido y desierto en donde van transitando dos animales de carga y un habitante de la región. En la parte posterior de esta zona de pinos, se puede apreciar una amplia área desierta que termina con la presencia del Iztaccíhuatl delimitando el plano superior; el cual está representado con un cielo limpio en tonos claros. La factura en general de este paisaje es similar a los anteriores hace escaso uso de las líneas, los contornos están concretados por el propio ambiente natural que es lo que le interesaba representar al artista.

Daniel Thomas Egerton (1797-1842).

De Egerton está *Puebla* [imagen 32], realizada al óleo, pero también esta litografiada y publicada en 1840, versión que recurrimos. El paisaje está dominado por el Popocatepetl e Iztaccíhuatl, los que se observan románticamente. El encuadre de la obra es abierto, utilizó sucesión de planos logrando profundidad; así podemos ver que en el primero está representada la vegetación en la parte inferior derecha que aun cuando la mayor parte de la litografía fue coloreada con sepia, en este fragmento se logra distinguir las tonalidades verdes, e incluso se puede apreciar el detalle de una mata de nopales con sus frutos, delante de este atrae la atención un frondoso maguey en los cuales dio contraste con pequeñas

aplicaciones en blancos. A la izquierda del follaje se ve un grupo de soldados montando sus caballos, cerca de ellos hay otro formado por mujeres y un rancharo, en el siguiente plano se ve un camino que lleva a la ciudad por el que va cruzando un carruaje tirado por caballos y detrás de ellos van otros jinetes. La línea de horizonte está delimitada por haciendas, dejando ver que eran amplias; se distinguen las torres y cúpulas de algunas iglesias y construcciones de casas dando a conocer una porción de Puebla. Aunque aparenta ser una zona árida, el detalle de los cactus, milpas y árboles proporcionan la noción de una ciudad grande y poblada. En un siguiente plano están las montañas que circundan a la población y en el último plano de manera casi difuminada la magnificencia de los volcanes casi fusionándose con el cielo los cuales los represento muy grandes. Como se puede observar el artista hizo poco uso de las líneas, logró el volumen mediante gradaciones, usando contrastes suaves y duros. Los contornos están delimitados por el propio ambiente local, asimismo la representación de lo exótico ocupa el primer plano, como es el caso del maguey. Al igual que en los otros paisajes de los demás viajeros, es difícil reconocer el lugar ya que los representan de forma romántica, aunque es este caso probablemente son lugares aledaños a La Constanca por la hacienda que se logran distinguir.

John Phillips (?) y Alfred Rider (1824 – 1850).

Por último, dentro de las obras de los europeos esta *Puebla*, [imagen 33]. Es una litografía de Phillips y Rider,<sup>217</sup> publicada en Londres en el álbum *México Illustrated* en 1848. En

---

<sup>217</sup> John Phillips llega al Real del Monte en 1840, visitó varias ciudades mineras y ciertas minas, necesariamente pasó por la ciudad de México, pero no sabemos cuánto tiempo permaneció en ella. Alfred Rider llega a México por Veracruz el 6 de mayo de 1844 y presentó solicitud de salida en 17 de febrero de 1845.

dicha publicación los autores de los dibujos originales son Phillips y Rider.<sup>218</sup> Sin embargo, como fue publicado en Londres no hubo problema por copiar la obra de Nebel. Es tomada desde el mismo ángulo de visión, hay pocos cambios en el paisaje, los más notables son los personajes, la vegetación y la luminosidad, la cual se observa con un colorido más suave. Es una obra de diferente factura, se coloreo con tonalidades frías y neutras, en algunas partes el blanco apoya para dar volumen matizando ciertas zonas; los contrastes en algunos fragmentos están muy presentes, pero en otras casi se fusionan; como se puede ver en la nieve de los volcanes. La insinuada vegetación ocupa los primeros planos, la cual no se observa acabada, está representada a base de manchas y las edificaciones como menciona Nebel se observan en el abandono.

#### 4.3 OBRAS DE: MIGUEL ZETINA, DANIEL AGUILERA, ABRAHAM LÓPEZ Y ANÓNIMAS.

Desafortunadamente no se tienen datos biográficos de Miguel Zetina, como ya hemos dicho cabe la posibilidad que sea poblano. Asimismo la obra no se ha ubicado por pertenecer a colección particular e incluso no se logró tener una mejor imagen.

Posiblemente Zetina, pudo haber conocido las pinturas de Fernández ya que en *Vista del exterior de la catedral en 1840*, [imagen 22]; la obra está tomada desde el ángulo frontal, aquí el tema principal es el recinto catedralicio; sin embargo, se aprecia con un gigantismo no correspondiendo a los demás elementos que integran la composición e incluso la capilla de indios se percibe estrecha. El artista utilizó la perspectiva básica para

---

<sup>218</sup> Roberto L. Mayer, “Phillips, Rider y su álbum México illustrated ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?” *op., cit.*

representar el portal de los Chileros, el cual se encuentra al lado izquierdo de la catedral; hay que destacar que sobre éste se encuentra representada la enseña nacional. Con ello la vista hace presente el programa de la construcción nacional por medios visuales, en el que el país estaba viviendo, el cual duró algunos años.<sup>219</sup>

En el primer plano de la vista se encuentran transitando los habitantes de la ciudad, militares y religiosos, de los cuales algunos no se distinguen por completo, atrás de ellos se puede notar que el atrio está delimitado por pilastras. Asimismo, se aprecia el colegio que estaba consagrado a San Juan y el Palacio Episcopal. La distribución de los elementos es sencilla y clara, su estructura lineal es geométrica; aun cuando hay representados habitantes de la ciudad la composición es estática, el artista hace uso de la perspectiva básica con la cual logró la profundidad y que a decir de esta no es muy extensa.

Daniel Aguilera (?).

*Puebla desde la garita de Nochebuena*, [imagen 34]; como ya se citó es copia de Nebel, y a diferencia de Phillips y Rider, en la obra de Aguilera no hay cambios significativos en los personajes, ya que se perciben similares a la obra de Nebel, solo hay diferencia en las tonalidades y gamas empleadas. Aquí la distribución de los elementos es clara, no hizo uso de la perspectiva, la profundidad la logró a base de planos, la gama empleada es cálida, aunque en algunas zonas del cielo y volcanes uso el azul; en ambos casos matiza y utiliza tonalidades. En el primer plano está representado un camino que lleva a la localidad, sobre este van caminando dos mujeres saliendo de la comunidad y atrás de ellas va una carreta de carga, la cual va jalada por un par de mulas, al lado izquierdo de estas mujeres se encuentra

---

<sup>219</sup> Véase Tomás Pérez Vejo. *op., cit.*

otro grupo de habitantes, un caballo con su jinete y dos señoras que se encuentran conversando con él. En este mismo plano se presenta la vegetación, la cual no parece definida es simulada por medio de manchas; algunas de las edificaciones arquitectónicas se aprecian abandonadas, entre ellas hay cuatro pares de torres de iglesias las cuales son distribuidas a lo largo de la línea de horizonte, cuestión que hace se perciba una población grande, al igual que en otros paisajes aparecen los volcanes. En cuanto a la parte superior, el artista utilizó en el cielo el tono azul matizando con naranja muy tenue. En general se puede apreciar que la pincelada es lisa.

Abraham López (?).

Por último, está la litografía de Abraham López *Entrada de los Yanquis en Puebla*, de 1847, [imagen 23]. Aquí el artista quiso dejar plasmado el momento histórico, ya que el acontecimiento lo representó en primer plano y dejó en segundo plano el monumento catedralicio, el cual difiere en su representación tanto gráficamente como en proporción en relación a los demás elementos. Consigue la estructura lineal con los edificios representados; no uso la perspectiva sino que logró la profundidad por medio de planos. A diferencia de las vistas de Fernández y los paisajes de los extranjeros, aquí no están representados los volcanes; queda claro que en esta litografía no se quería representar lo exótico de la localidad, ni los monumentos que enorgullecían a la población, sino era dejar representado el hecho histórico.

## Obra Anónima.

En la obra anónima esta: *Vista de la ciudad de Puebla* ca. 1844 [imagen 35]. Es un óleo sobre tela, el paisaje fue representado en un encuadre abierto; el artista utilizó los planos para la profundidad ya que no hizo uso de la perspectiva, su recurso es el ambiente que aporta la localidad. Las gamas empleadas son el sepia, el rojo y el verde, el volumen lo logró mediante algunas gradaciones y contrastes de color así como con la prolongación de las sombras. Los elementos que integran el paisaje están realizados por medio de contornos, como es el caso de las construcciones arquitectónicas, las cuales algunas no se logran distinguir del todo; sin embargo se ve que es una localidad grande. La vegetación está representada por medio de arbustos en la parte inferior izquierda a base de manchas verdes con algunos toques de blanco, también se pueden observar entre las edificaciones. Los personajes aun cuando son escasos y pequeños quedaron simbolizados de manera clara, denotando que es una población habitada. Su composición en general es sencilla y clara, hace uso de las líneas al representar la arquitectura; los cuales están representados en un segundo plano terminando en la línea de horizonte. En la parte superior uso las mismas gamas pero con tonalidades claras, sobresaliendo los dos volcanes que al igual que otros artistas también los representó.

## CONSIDERACIONES FINALES

El siglo XIX no sólo marcará el nacimiento de México en la vida independiente, será también la apertura para conocer el vasto territorio hasta entonces poco conocido. La Independencia del país no sólo se reflejó en la capital, sino en localidades cercanas a ella, como es el caso de Puebla. La reconocida relevancia de esta ciudad como centro administrativo, religioso y cultural durante la época colonial se reflejó durante las primeras décadas del siglo XIX, motivo por el cual la localidad era un lugar significativo.

Este tema se sustenta en una tradición que llegó a constituir un género artístico específico. La representación de *vistas* fue cultivada en Europa desde el Renacimiento, alcanzando su apogeo en los siglos XVII y XVIII; con el paisaje urbano en Holanda y los *vedutistas* en Italia, respectivamente. Las *vistas* ofrecen una gama de posibilidades, como la elección del encuadre o punto de vista más apropiado, hasta la correspondiente solución compositiva; en este tipo de obra el artista puede reconstruir una anécdota o un acontecimiento de particular significado para él o para el comitente; tal y como se puede apreciar en las obras de José María Fernández.

Es adecuado puntualizar que las vistas se convierten en un género autónomo. En México<sup>220</sup> su antecedente se encuentra en una vista del siglo XVII y el género adquiere un amplio desarrollo en el siglo XVIII. En la ciudad de Puebla es hasta el siglo XIX cuando se empieza a trabajar con la temática.

No hay duda que debido a la cercanía con la capital del país, Puebla se vio afectada por la guerra de Independencia; este movimiento repercutió en el aspecto económico,

---

<sup>220</sup> Justino Fernández, *op. cit.* Véase Iván Escamilla González y Paula Mues Orts, *op. cit.* también María Teresa Suárez Molina, *op. cit.* y Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, págs. 33 - 67.

político, social y cultural. Sin embargo, a pesar de los acontecimientos la localidad era reconocida como la segunda ciudad más importante de México, su ubicación era favorable, pues era lugar de tránsito, además de su manufactura, la arquitectura que la ciudad ofrecía desde la época de la Colonia, sus personajes tan singulares y por supuesto la atmósfera que la localidad brindaba, entre otras cosas fueron motivos para que fuera frecuentada por extranjeros.

En el desarrollo del trabajo se ha mencionado que durante el lapso de 1829 a 1848 en Puebla se realizan vistas y paisajes de la localidad, las primeras trabajadas por un pintor local, mientras que los segundos por artistas extranjeros. En las vistas se pone énfasis en las edificaciones arquitectónicas y mobiliario urbano de la ciudad, sitios en donde converge la población; mientras que en los paisajes tal y como lo escribe Eugenio Landesio “es la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo forma visible y artística”, se destaca lo exótico del lugar, en cualquiera de los casos se trata de enfatizar la identidad y lo propio de un territorio. A su vez, resulta ser una importante constancia gráfica del lugar; ya que las imágenes nos proporcionan un discurso visual. En el caso de las vistas se presentan sus monumentos, su arquitectura y muchas veces el acontecer diario de la ciudad.<sup>221</sup>

Es importante destacar que José María Fernández trabajó obra costumbrista, sin embargo se interesó en el género de las vistas, las cuales fueron realizadas con el propósito de exaltar los monumentos y los lugares más concurridos de la ciudad: la Catedral y la Plaza Mayor, como así lo sustentan las referencias históricas poblanas,<sup>222</sup> y las crónicas

---

<sup>221</sup> María José Esparza Liberal, *op. cit.*, p. 115.

<sup>222</sup> Carlos Contreras Cruz y J. Carlos Grosso, *op. cit.* Véase también Carlos Contreras Cruz y Francisco Téllez Guerrero (Comp.), *op. cit.*

literarias de los extranjeros.<sup>223</sup> Las pinturas del poblano fueron realizadas para la gente burguesa de la localidad, como consecuencia de ello, el mayor número de obra pertenece a colecciones particulares y son poco conocidas a nivel local e incluso el propio pintor no es muy conocido. Es un hecho, que debido a la técnica y al tamaño de las pinturas, el cual está entre los ciento diecisiete por setenta centímetros, la producción tuvo un menor número de consumidores dando como resultado el poco interés en fomentar entre los contemporáneos de Fernández la realización de este género artístico, pues no hay otro pintor con ésta temática en la localidad.

Desde los primeros años del siglo XIX, el país vio llegar a personalidades provenientes de Europa atraídos por intereses personales, como el alemán Alejandro de Humboldt (1803, con sus expediciones científicas). Y no hay lugar a duda, que después de la Independencia, arribaron artistas con mayor frecuencia a México con el interés de conocer las tierras americanas, lo exótico que el territorio ofrecía, que hasta entonces era escasamente conocido. Para los artistas viajeros el país no pudo ser más apropiado, pues ofrecía una diversidad de temas que podían ser representados en sus obras; ellos dieron relevancia a los temas locales que hasta entonces los artistas mexicanos desconocían del país o que conociéndolo no habían registrado sus maravillas. Francisco Cabrera menciona al respecto: “aquellos artistas huéspedes dieron relevancia y distinción a los temas locales, contribuyendo así, en cierto modo, a eliminar el desdén por lo propio”.<sup>224</sup> Así que, los artistas viajeros buscan retratar ese impacto visual y romántico que les provocaban los elementos que ofrecía la naturaleza, tales como los hermosos e imponentes volcanes que circunda a la ciudad: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, los cuales hablan del atractivo

---

<sup>223</sup> Véase José Iturriaga de la Fuente, *op. cit.*, también José Recek Saade, *op. cit.*

<sup>224</sup> Véase Francisco Cabrera, *Agustín Arrieta*. Pintor costumbristas, México, Gobierno del Estado de Puebla, BUAP, 1991, p. 21.

especial que proporcionaba el nuevo continente, a todos acabó cautivando la belleza de la tierra, y las plasman en sus paisajes. Así, la reproducción de los lugares nos permite ver cómo de un artista a otro se van transmitiendo intereses, motivando a que el espectador viaje en imaginación y espíritu. La finalidad de estas obras era dar a conocer el territorio americano al viejo continente, estas obras fueron realizadas por medio de la litografía con el interés de publicarlas en sus lugares de origen, las cuales conjugándolas con las descripciones literarias dan testimonio de cómo eran Puebla.

Por último están dos pinturas anónimas, que como ya se señaló una es copia de Nebel y que aparece en una referencia con autoría de Daniel Aguilera; mientras que la segunda, la perspectiva es tomada desde otro de los suburbios de la localidad. Lo interesante de estos dos óleos, es que son paisajes, pero su estilo es radicalmente diferente, aquí se infiere que posiblemente fueron realizadas por artistas poblanos, y probablemente creadas para comercialización local, actualmente son parte de la colección de un museo. Por otro lado, están dos vistas que destacan su finalidad: en una era dejar plasmado un hecho histórico, exaltando la nacionalidad, pues el artista se interesó en poner énfasis en el acontecimiento llevado a cabo en la plaza mayor; la obra nos hace partícipe de un territorio con identidad propia, esto destacado por el emblema nacional, en tanto que la otra era exaltar los monumentos de la ciudad.

Así pues, podríamos señalar que las vistas de José María Fernández resultan ser de gran valor, no solo plástico sino histórico y social para la vida poblana de la primera mitad del siglo XIX. Es un testimonio de hechos o acontecimientos importantes, adquiriendo con ello un enorme carácter documental de primera importancia. Al ocupar la Plaza Mayor y la Catedral como motivo central, más los personajes que trafican en el lugar o que se encuentran en actividades cotidianas sirven para dar vida y carácter local a la escena o

acontecimiento; así la totalidad de los elementos que integran a las vistas son activos, es decir que todos tienen una función, algunos de ellos resaltados por diversos factores tales como el económico, ocupacional así como por su vestimenta.

En este sentido, se puede corroborar nuestra hipótesis y decir que: por una parte las vistas de José María Fernández cumplían una finalidad diferente a la de los artistas europeos ya que el consumo era distinto; fueron realizadas para comercialización local, pues fueron adquiridas por la clase acomodada de la localidad ya que actualmente se encuentran en colecciones particulares, motivo por el cual son poco conocidas. En cierta medida fue un registro idílico, ya que no muestra todo lo que era Puebla en la primera mitad del siglo XIX. A lo largo del trabajo se mencionó los acontecimientos llevados a cabo en la localidad lo que trajo como consecuencia una ciudad en ciertos momentos desordenada y sucia, situación que Fernández no dejó registro de ello. Con cierta reserva represento a los soldados pero ningún acontecimiento político y social llevado a cabo en la Plaza Mayor; la finalidad era presentar los monumentos por los cuales los poblanos se sentían orgullosos y mostrar una ciudad agradable y tranquila. Por ende las vistas de Fernández cumplían con la finalidad de destacar elementos importantes en la fisonomía de Puebla.

Por otro lado, la producción de los paisajes era distinta ya que el propósito de los extranjeros era dar a conocer a través de publicaciones lo registrado en México, y uno de los medios fue la litografía. Los artistas europeos venían con la finalidad de registrar lo local de manera visual y escrita, lo cual fue encontrado entre otras cosas en la naturaleza, de ahí las representaciones de los suburbios de la ciudad, que es nuestro caso. Así, estos artistas nos muestran otra perspectiva que ofrecía la localidad. Al cotejar la información escrita de la localidad sobre sus alrededores con las crónicas que los extranjeros se hacían

acompañar en sus viajes por el país, damos por hecho que en los paisajes destacan la representación peculiar del lugar, la naturaleza que el territorio ofrecía.

Así, resulta importante señalar que cada obra presenta méritos propios si se les ve aisladamente, pero cobran un interés adicional cuando se practica su lectura en conjunto, a lo largo de un itinerario progresivo que las unifica. Así que, las vistas y paisajes de Puebla entre 1829 a 1848 nos revelan el acontecer político, social y cultural de la vida cotidiana en la localidad, tanto el pintor poblano José María Fernández, como Abraham López, Miguel Zetina, Daniel Aguilera, anónimos y los artistas extranjeros Carlos Nebel, Juan Mauricio Rugendas, Daniel Thomas Egerton, John Phillips y Alfred Rider; dieron distinción al tema que hasta entonces no se había tomado en cuenta a nivel local, cada uno de ellos concentrados en “retratar” sus intereses y dejando con ello testimonios gráficos de lo que era la ciudad de Puebla en la primera mitad de siglo XIX.

## ARCHIVO

*Archivo de la Antigua Junta de Caridad y Academia de Bellas Artes de Puebla.* Sección de dibujo y Academia de Bellas Artes, Subsección Alumnos, Serie Premios, Documentación: 1813 – 1822, Expediente 3.

## HEMEROGRAFÍA

*Calendario de M. Galván*, año 1835, Impreso en Méjico por Arévalo, Calle de la Cadena núm. 2.

*Calendario de Rivera*, año 1878, Impreso en la oficina del editor, calle de la Carnicería junto al número 6, Tabacalera.

*Calendario de Artes y Oficios*, año 1858, de Santiago Pérez, Calle de la Canoa núm. 5.

*El Monitor Republicano*, Quinta Época, Año XXVIII, núm.107, Imprenta de Vicente García Torres a cargo de M. M. Zarzamondi, México, 4, 5, 7, 8 de Mayo de 1878.

*El Siglo Diez y Nueve*, Novena Época, Año XXXVII, Tomo 73, núm. 11,935,... 11, Imprenta, de I. Cumplido, editor propietario, México, Calle de los Rebeldes Núm. 2, días 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de Mayo de 1878.

*Estrella Poblana*, Periódico conservador fundado en 1835 editado por Javier de la Peña e impreso en la Imprenta del Hospital de San Pedro a cargo del C. Manuel Buenabad, Marzo 1835, t. II, no. 40.

“La Catedral de Puebla”, en *El Liceo Mexicano*, México, 1844, t. I, págs. 280 – 297.

*La Lealtad*, Semanario moral, literario y de avisos. Contiene santoral religioso, fue impreso en la Imprenta La Lealtad, Puebla, Pue. Octubre 1878, t. I, no. 2.

*La Página Roja*, Consagrada a defender los derechos del pueblo, fue impreso en la Tipografía de San Luis Gonzaga. Chalchicomula, Puebla, Agosto 1878, no. 1.

*La Republica*, Periódico Político y Literario, fue impreso en la imprenta del Hospital de Puebla Pue. Noviembre 1878, t. I, no. 1, y 4.

Payno, Manuel, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, en *El Museo Mexicano*, México, 1844, t. III, págs. 56 – 61, 73 – 75, 141 – 144, 163 – 167, 222 – 224.

## BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura: siglo XIX*, vol. I, México, Museo Nacional de Arte, UNAM - IIE, 2002.

Aguilar Ochoa, Arturo, “Pedro Gualdi: pintor de perspectiva en México” en *El escenario urbano de P. Gualdi, 1808 - 1857*, México, Museo Nacional de arte Patrocinado por el Museo Nacional de Arte, INBA, 1997, págs. 33 – 67.

Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana, 1837 - 1849” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 76, vol. XXII, 2000, págs. 113 – 142.

Aguilar Ochoa, Arturo, “Aventura Visual de un pintor viajero” en *Artes de México*, México, Nueva Época, núm. 80, 2006, págs. 8 – 19.

Aguilar Ochoa, Arturo, “Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp”, de Sonia Lombardo de Ruiz, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM – IIE, núm. 98, vol. XXXIII, 2011, págs. 297 – 301.

Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, 315 págs.

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, tercera parte 1844 – 1867, México, UNAM – IIE, 1976, 438 págs.

Bello, José Luis y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas, siglos XVII - XIX*, México, Atlante, 1943, 152 págs.

Cabrera, Francisco Javier, *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel*, México, Derechos reservados conforme a la ley por el autor, 1987, 174 págs.

Cabrera, Francisco, *Agustín Arrieta. Pintor costumbristas*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, BUAP, 1991, 127 págs.

Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, 2ª Ed, tr. y prólogo de Felipe Teixidor, México, Ed. Porrúa, 1976, 426 págs.

Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, España, Ed. Visor, 1992, 268 págs.

Castro Morales, Efraín, “La Catedral de Puebla” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 32, vol. VIII, 1963, págs. 21 - 35.

Castro Morales, Efraín, “El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, en *Monumentos Históricas*, Boletín I, México, SEP – INAH, 1979, págs. 31 – 40.

Castro Morales, Efraín, “José Agustín Arrieta: Su tiempo, vida y obra” en *Homenaje Nacional: José Agustín Arrieta, 1803 – 1874*, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, CNCA, INBA, 1994, págs. 35 - 69.

Castro Morales, Efraín, *Constructores de la Puebla de los ángeles I, arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros Novohispanos, Esbozos biográficos preliminares*, Puebla, Museo Mexicano, 2004, 87 págs.

Cervantes Bello, Francisco, *Las dimensiones sociales del espacio en la historia de Puebla XVII - XIX*, Puebla, BUAP, 2001, 262 págs.

Ciancas, Ma. Ester, “La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. 11, v. 3, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, págs. 1552 – 1577.

Clark, Kenneth, *El arte del paisaje*, España, Ed. Seix Barral, 1971, 206 págs.

Contreras Cruz, Carlos, y Grosso, J. Carlos, “La estructura ocupacional y productiva de la ciudad de Puebla en la primera mitad del siglo XIX” en *Puebla en el siglo XIX, Contribución al estudio de su historia*, Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, BUAP, 1983, págs. 111 – 176.

Contreras Cruz, Carlos, y Téllez Guerrero, Francisco (Comp.), *Puebla textos de su historia*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Investigaciones Dr. José María L. Mora, ICSyH - BUAP, t. 2 y 3, 1993.

Contreras Cruz, Carlos, *Puebla y el Paseo de San Francisco*, España, Ed. Turner, 2006, 253 págs.

Contreras Cruz, Carlos, *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial. 1810 - 1867*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, 117 págs.

Cordero y Torres, Enrique, *Diccionario general de Puebla*, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 3 vols., 1958.

Corvera Marcela, “Los grabados de Matthäus Merian y su utilización en los virreinos hispanoamericanos”, *Latin American Studies Association Rio de Janeiro, Brazil*, June 2009, págs. 1 – 35.

Costeloe, Michael P., “El panorama de México de Bullock/Burford, 1823 - 1864: historia de una pintura Historia Mexicana”, vol. LIX, núm. 4, abril-junio, México, El Colegio de México, 2010, págs. 1205-1245.

*Crónicas de México. Estampas mexicanas del siglo XIX*, Puebla, Ed. Museo Amparo, 1997, 67 págs.

Cox, Patricia, *José Luis Rodríguez Alconedo: infancia y juventud*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2002, 23 págs.

Cuenya Mateos, Miguel Ángel, “La ciudad de Puebla en el siglo XVIII” en *Puebla de los ángeles en tiempos de una peste colonial*, Puebla, El Colegio de Michoacán, BUAP, 1999, págs. 57 – 110.

Cuenya Mateos, Miguel Ángel, *Salud, enfermedad y muerte en la ciudad de Puebla. De la independencia a la Revolución*. Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, 115 págs.

De la Maza, Francisco, *José Luis Rodríguez Alconedo*, Puebla, Secretaría de Cultura, 1988, 31 págs.

Del Valle, Juan N., *Guía de forasteros de la capital para el año de 1852*, Puebla, Imprenta del editor, 415 págs.

Del Valle Pavón, Guillermina, *El camino México-Puebla-Veracruz. Comercio poblano y pugna entre mercaderes a fines de la época colonial*, México, V Centenario 1492 – 1992, 100 págs.

Diener, Pablo, “La pintura de paisaje entre los artistas viajeros”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996, págs. 137 – 154.

Diener, Pablo, “Itinerario de lo exótico. El México pintoresco”, en *Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel*, México, Artes de México, no. 80, 2006, págs. 34 – 47.

Egerton, Daniel Thomas, *México 1840*, Notas Electra y Tonatiuh Gutiérrez, México, Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, Ed. Central de Publicaciones, S. A. 15 págs.

Egerton, Daniel Thomas, *Vistas de México: serie de doce litografías a mano por el autor, de sus dibujos originales acompañados de una breve descripción*, Edición facsimilar especial de Francisco Zamora Millet; prólogo, tr. y biografía de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial F. Zamora Millet, 1966.

Egerton, Daniel Thomas, *Egerton en México 1830 – 1840, Vistas de México 1840*, Introducción José C. Valadez, México, Ed. Del Valle de México, S. A. 1980, 20 págs.

“El arte Italiano hasta 1850”, en *Las Bellas Artes: Enciclopedia Ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, v. II, Nueva York, Ed. Grolier, 1972.

Escamilla González, Iván, y Paula Mues Orts, “Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor en México de Cristóbal de Villalpando”, en *XXV coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, La imagen política*, México, UNAM – IIE, 2006, págs. 177 – 204.

Esparza Liberal, María José, “Las figuras de cera del Museo de América en Madrid” en *México en el mundo de las Colecciones de Arte*, México Moderno, México, Ed. Azabache, 1994, págs. 39 – 71.

Esparza Liberal, María José, *Los calendarios y la gráfica decimonónica como expresión visual del acontecer político y social en México, 1821 – 1850*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría, 2004, 250 págs.

Esparza Liberal, María José, “Abraham López, un calendarista singular”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 84, vol. XXVI, 2004, págs. 5 – 52.

Estrada Urroz, Rosalinda, *Sociabilidad y diversion en Puebla. Del Imperio al Porfiriato*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, 109 págs.

Fernández, Justino, “Una pintura desconocida de la Plaza Mayor”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 17, vol. V, 1949, págs. 27 – 39.

Fernández, Justino, “El atlas de la obra de Bullock”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 24, vol. VI, 1956, págs. 23 – 33.

Fernández, Justino, *La pintura moderna mexicana*, México, Ed. Pormaca, 1964, 211 págs.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo en México, Arte del siglo XIX*, t. I, México, UNAM – IIE, 2001.

Fregolent, Alessandra, *Los vedutistas*, Milán, Ed. Electa, 2001, 143 págs.

Furió, Vicenç, “La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos”, en *Introducción a la historia del arte*, Barcelona, Ed. Barcanova, 1990, págs. 3 – 58.

Galí Boadella, Montserrat, “Independència de Mèxic i decadència de l’ Acadèmia. Carles de París”, en *Artistes Catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*, Generalitat de Catalunya Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, págs. 23 – 28.

Galí Boadella, Montserrat, “El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes”, en *Patrimonio, colección y circulación de las Artes, XX Coloquio Internacional de historia del Arte*, México, UNAM – IIE, 1997, págs. 237 – 260.

García Palacios de Juárez, Emma, *Los monumentos de la ciudad de Puebla*, Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2010, 206 págs.

Gombrich, Ernst H, *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento I*, España, Ed. Debate, 2000, 165 págs.

Gordon, Cullen, *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*, tr. José Ma. Aymamí, Barcelona, Ed. Blume, 4ª reimpresión, 1981, 200 págs.

Gómez Haro, Eduardo, *La ciudad de Puebla y la Guerra de Independencia*, Puebla, Secretaria de Cultura, Gobierno del estado de Puebla, 1996, 232 págs.

Grosso, Juan Carlos, “La Industria Textil Poblana en el siglo XIX”, en *Puebla Textos de su historia*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Investigaciones Dr. José María L. Mora, ICSyH - BUAP, t. 2, 1993, págs. 70 – 128.

Hernández Marroquín, Claudia del Carmen, *El que esté libre de pecado que arroje la primera piedra: La obra de Francisco Morales van den Eynden en la Capilla de Jesús Nazareno*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría, 2010.

Hobsbawm, J. Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, España, Ed. Crítica, 1995, 212 págs.

Humboldt, Alexander von, 1769 – 1859, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, tr. Bernardo Giner, Madrid, CSIC, Catarata, 2010, 318 págs.

Ibarra Mazarí, Ignacio (Comp.), *Crónicas de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, 393 págs.

Iturriaga de la Fuente, José, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglo XVI - XX*, t. 1 y 2, México, INBA, F.C.E., 1991.

*J. M. Rugendas: 1802-1855. Exposición en México 1959*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Cultural Mexicano-Alemán Alejandro de Humboldt, Verlag, 1959, 37 págs.

Kagan, Richard L. y Fernando Marías, *Imágenes urbanas en el mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, 347 págs.

Katzew, Llona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVII*, México, Ed. Turner, CONACULTA, 2004, 239 págs.

Lara Elizondo, Lupina, *Visión de México y sus artistas. Paralelismo en la plástica de los siglos XIX y XXI*, México, Qualitas, 2003, 277 págs.

*La Casa de los Muñecos en la ciudad de Puebla*, textos, Ramón Sánchez Flores... [Et al.]; Prólogo, Alejandro de Antuñano Maurer; edición, Alejandro de Antuñano Maurer; fotografía, José Ignacio González Manterola, México, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1999, 143 págs.

Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudios Históricos*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008, 539 págs.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*, Reproducción facsimilar, México, INAH - TURNER, 224 págs.

Lomelí Venegas, Leonardo, *Breve historia de Puebla*, México, Ed. F.C.E., Fideicomiso Historia de las Americanas, Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana, 2001, 430 págs.

Löschner, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México. Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlín, Instituto Iberoamericano, Patrimonio cultural Prusiano, 2002, 144 págs.

Mayer, Roberto L, “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 69, vol. XVIII, 1996, págs. 81 – 102.

Mayer, Roberto L, “Phillips, Rider y su álbum México illustrated ¿Quiénes fueron los autores de los dibujos originales?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 76, vol. XXII, 2000, págs. 291 – 306.

Mayer, Roberto L, “El triste Final de E. Rider”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 84, vol. XXVII, 2004, págs. 159 – 161.

Merlo Juárez, Eduardo, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2000, 464 págs.

Moya Palencia, Mario, *El México de Egerton 1831-1842*, Novela, 2ª ed. México, Ed. Porrúa, 1994, 763 págs.

Moya Palencia, Mario, “El México de Egerton (1831-1842)”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento cultural Banamex, 1996, págs. 88 – 90.

Monreal y Tejada, Luis, *Diccionario de Términos de Artes*, España, Ed. Juventud, 1992, 426 págs.

Moyssén, Xavier, “Eugenio Landesio: Teórico y crítico de arte”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 32, vol. VIII, 1963, págs. 69 - 91.

Moyssén, Xavier y Efraín Castro Morales, (texto) y Adalberto Luyando, (fotografía), *Puebla Monumental*, México, Fomento Cultural Banamex, 1981, 49 págs.

Moyssén, Xavier, “La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX”, en *Historia del arte mexicano*, t. 9, v. I, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, págs. 1350 – 1366.

Moyssén Xavier, “Manuel Serrano, un pintor costumbrista del siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM – IIE, núm. 64, Vol. XVI, 1993, págs. 67-74.

Moyssén, 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 – IIE, 1995, págs. 29 – 37.

Murià, José María, *Diccionario de los catalanes en México*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco y la Generalitat de Catalunya, 1996, 390 págs.

Nebel, Carlos, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana, en los años transcurridos de 1829 a 1834*, Edición facsimilar, prólogo de Justino Fernández, México, Editorial Porrúa, 1963, XXVI págs.

*Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX*, en la colección del Museo Soumaya, Colección de paisaje de los siglos XVII al XX de Museo Soumaya, México, Asociación Carso A. C. 1998, 255 págs.

Palou Pérez, Pedro Ángel, *La consumación de la Independencia en Puebla, antecedentes y consecuencias, 175 Aniversario (1821 – 1996)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1996, 87 págs.

Palou Pérez, Pedro Ángel, *Guillermo Prieto en Puebla*, Puebla, BUAP, 1997, 211 págs.

Palou Pérez, Pedro Ángel, *Identidad de Puebla: esencia de mexicanidad: José Agustín Arrieta (1803-1874)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2002, 38 págs.

Palou Pérez, Pedro Ángel, *José Luis Rodríguez Alconedo*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Ed. Planeta Mexicana, 2004, 103 págs.

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Argentina, Ed. Infinito, 1970, 301 págs.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Ed. Alianza, 2001, 350 págs.

Payno, Manuel, *Crónicas de viaje por Veracruz y otros lugares*, Obras Completas, t. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Pérez de Salazar y Haro, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla, y otras investigaciones sobre historia y arte*, México, PERPAL, 1990, 419 págs.

Pérez Salas, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM - IIE, 2005, 361 págs.

Pérez Vejo, Tomás, “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830 – 1855)”, en *Empresa y Cultura en tinta y papel (1800 – 1860)*, México, UNAM, 2001, págs. 395 – 408.

Peral, Miguel Ángel, *Gobernantes de Puebla*, México, Ed. PAC, 1975, 278 págs.

Phillips, Jhohn, *México ilustrado*, Edición facsimilar, México, Ed. Del Valle de México, 1973, 26 págs.

Pijoán, José, “Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania siglo XVII y XVIII”, en *Historia General del Arte*, vol. XVI, Madrid, Ed. Espasa - Calpe, 1957, págs. 412 – 421.

Pijoán, José, “Arte Europeo en el siglo XIX y XX”, en *Historia General del Arte*, vol. XXIII, Madrid, Ed. Espasa - Calpe, 1979, págs. 135 – 153.

Pijoán, José, “El arte del Renacimiento en el Norte y Centro de Europa”, en *Historia General del Arte*, vol. XV, Madrid, Ed. Espasa - Calpe, 1979, págs. 503 – 506.

Poinsett, J. R., *Notas sobre México*, 2ª ed., Tr. Pablo Martínez del Campo, México, Ed. Jus, 1973, 510 págs.

Prieto, Guillermo, *Puebla en la pluma de Guillermo Prieto. “Fidel” 1818 – 1897*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, Secretaria de cultura, 1997, 91 págs.

Ramírez, Fausto, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. 10, v. 2, México, SEP, INBA, Salvat, 1982, págs. 1366 – 1391.

Ramírez, Fausto “La pintura de paisaje en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio”, en *Memoria*, núm. 4, México, Museo Nacional de Arte, 1992, págs. 61-79.

Recek Saade, José, “Puebla en la Pintura Nacional” en *Puebla en la Cultura Nacional*, México, Gobierno del Estado de Puebla, BUAP, Archivo Histórico Universitario, 2000, págs. 103 – 130.

Rojas, Martínez, José Luis, “Karl Nebel, un artista viajero por el México del siglo XIX” en *México en el tiempo*, México, Revista de historia y conservación, no. 15, octubre - noviembre, 1996, págs. 18 – 25.

Rojas, Pedro, *Historia General del Arte Mexicano*, época Colonial, t. 1, México, Ed. Hermes, 1975, 240 págs.

Romero de Terreros, Manuel, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM - IIE, 1943, 28 págs.

Romero de Terreros, Manuel, “México visto por pintores extranjeros” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 28, vol. VII, 1959, págs. 33 – 46.

Romero de Terreros, Manuel, *Catálogo de las exposiciones de la antigua academia de San Carlos de México, 1850 – 1898*, t. 1 y 2, México, IIE – UNAM, 1963.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Estudios y documentos II, 1810- 1858*, t. 2, México, UNAM – IIE, 1997.

Sánchez Flores, Ramón, *Antología de una ciudad. Crónica y cartografía 1531 – 1992*, Puebla, H. Ayuntamiento de Puebla de Zaragoza, 1992, 163 págs.

Sartorius, Carl Christian, *México y los Mexicanos*, Ilustrado por Johann Moritz Rugendas, Marita Martínez del Rio de Redo, (versión, selección y notas), Prefacio de Edmundo O´Gorman, México, Ed. San Ángel, 1973, 71 págs.

Sartorius, Carl Christian, *México, paisajes y bosquejos populares*, traducción del inglés al castellano por Mercedes Quijano Narezo, *México y los mexicanos* álbum con dibujos por Moritz Rugendas, grabados por diversos artistas, incluidos como ilustraciones del texto, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1988, 112 págs.

Sartorius, Carl Christian, *México hacia 1850*, Estudios preliminares, revisión y notas Brígida von Mentz, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 327 págs.

Segalen, Víctor, *Ensayo sobre el Exotismo. Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, México, FCE, 1989, 150 págs.

Smith, Bradley, *México Arte e Historia*, México, coedición Smith - Novaro, 1968, 296 págs.

Stefanón López, María Elena, “Algunos cambios y continuidades entre los siglos XVIII y XIX”, en *Los Cánones de comportamiento en el teatro y la danza escénica en Puebla (1743-1842)*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis Doctoral, 2008, págs. 285-314.

Suárez Molina, María Teresa, “La Plaza Mayor de México” en *Los pinceles de la Historia de la patria criolla a la nación mexicana 1750 - 1860*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM – IIE, CONACULTA, Patronato del Museo Nacional de Arte, Nov. 2000 - Marzo 2001, págs. 105 - 113.

Tecuanhuey Sandoval, Alicia (coord.), *Clérigos, políticos y política. Las relaciones Iglesia y estado en Puebla, siglo XIX y XX*, Puebla, ICSyH – BUAP, 2002, 162 págs.

Tecuanhuey Sandoval, Alicia (Comp.), *De la nación española a la nación mexicana*, vol. VII, Puebla, Colección Bicentenario 2010, Museo Biblioteca Puebla Palafoxiana, El Errante, 2011, 292 págs.

Terán Bonilla, José Antonio, *Aspectos Barrocos en el Urbanismo de la ciudad de Puebla, Lecturas históricas de Puebla*, no. 47, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secc. Cultural, Comisión Puebla, V centenario, 1991, 52 págs.

Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.

Terpitz, Dorothea, Canaletto, *Grandes Maestros del arte Italiano*, Barcelona, Könemann, 2000, 120 págs.

Thomson Guy, *Puebla de los ángeles. Industria y sociedad de una ciudad mexicana 1700 – 1850*, Puebla, BUAP, Instituto Mora, 2002, 539 págs.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, t. 1, (A-F), México, Grupo Financiero Bancomer, 1995.

Velázquez, Guadarrama, Angélica, “Pervivencia Novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida Cotidiana en México 1650 – 1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., CONACULTA, 1999, Págs. 155 – 243.

Vicente Colmenares, Coral, *Arte e identidad. La pintura poblana del siglo XIX*, Puebla, Colección especial Bicentenario, Ediciones de Educación y Cultura – BUAP, 2010, 127 págs.

Villa Sánchez, Fray Juan, *Puebla Sagrada y Profana*, México, Ediciones del Centro de Estudios Históricos de Puebla, A. C., 1967, 208 págs.

Viya, Miko, *Puebla de Ayer*, México, Ed. Cajica, H. Ayuntamiento de Puebla 1987 - 1990, 1990, 215 págs.

Ward, Henry George, *México en 1827*, tr. Ricardo Hass, México, Ed. F.C.E., 1981, 788 págs.

Young, Eric, “Daniel Thomas Egerton. Su recién exposición. El proceso sobre su muerte”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM - IIE, núm. 23, vol. VI, 1955, págs. 81-86.

## **FUENTES ELECTRÓNICAS**

García Cantú, Gastón, *La ciudad en una almendra*, Año 7, número 5, Heroica Puebla de Zaragoza a 11 de marzo de 2004.  
[www.segen.buap.mx/au/tiempo/paginas/2004/a7g05.htm](http://www.segen.buap.mx/au/tiempo/paginas/2004/a7g05.htm). Mayo 2013.

López Luján, Leonardo, *Itinerario de piedra. La arqueología mesoamericana en la obra de Nebel*, <http://www.mesoweb.com/about/articles/Arqueologia-mexicana-de-Nebel.pdf>. Recuperado Mayo 2013.

Mapas y planos urbanos de Sevilla  
<http://www.sevilla21.com/foro/viewtopic.php?f=7&t=3815>. Enero 2014.

Matthäus Merian  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us\\_Merian](http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us_Merian). Mayo 2013

Thomson, Guy, *Arrieta's Poblans*, University of Warwick, 2011  
[www.essex.ac.uk/arhistory/arara/.../thomson.pdf](http://www.essex.ac.uk/arhistory/arara/.../thomson.pdf). Mayo 2013.

## **ILUSTRACIONES**



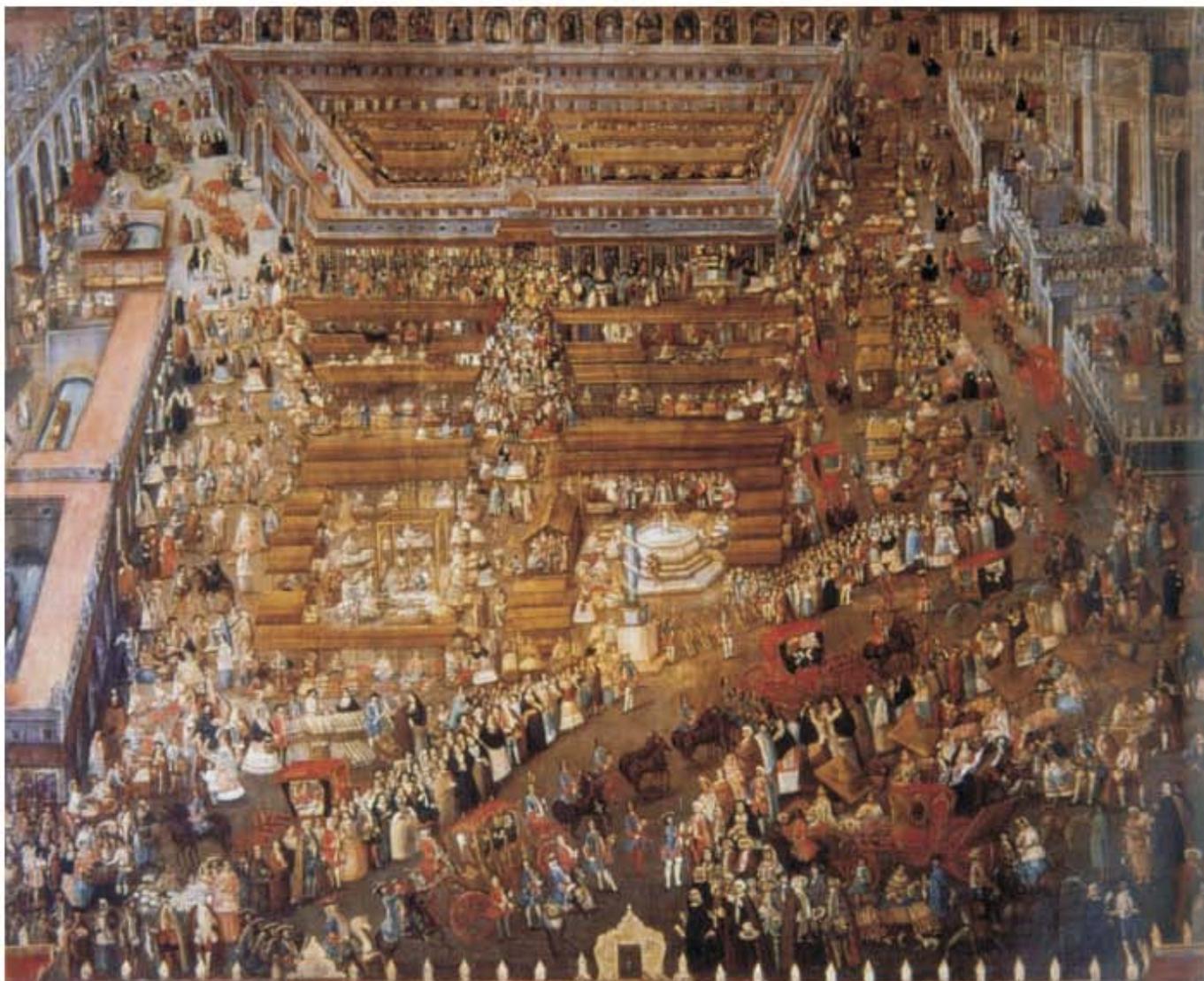
1. Matthäus Merian, *Vista de Sevilla*, 1638, Grabado.



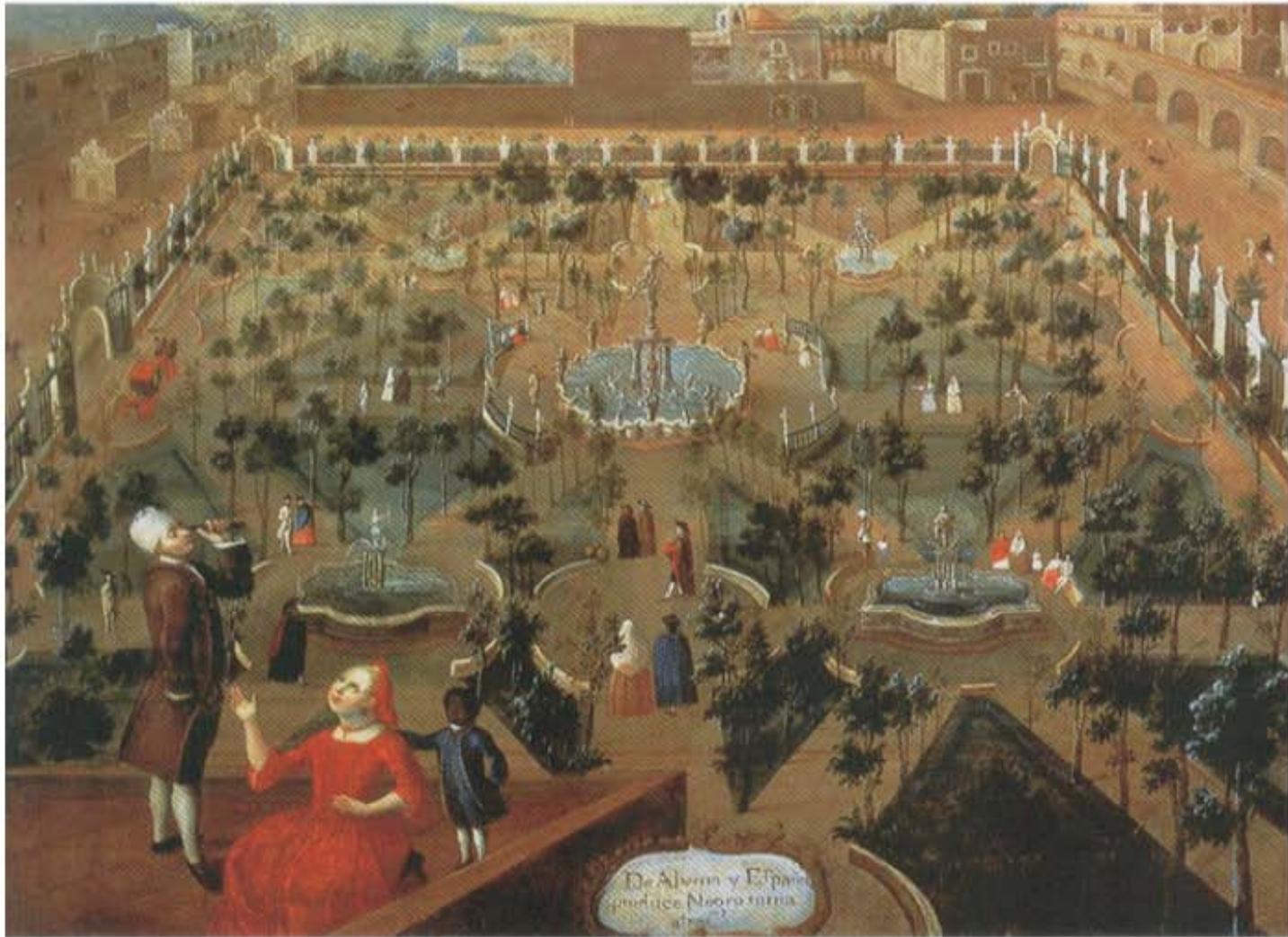
2. Francesco Guardi, *Vista del Gran Canal con Santa Lucia y Santa María de Nazaret*, ca. 1780, Óleo.



3. Cristóbal de Villalpando, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1695, Óleo.



4. Juan Antonio Prado, atribuida, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1767, Óleo.



5. Anónimo, *De Albin y español, produce negro torna atrás*, ca. 1770 – 1780, Óleo.



6. Octaviano D' Alvimar, *Plaza Mayor de México*, 1823, Temple.



7. Carlos Nebel, *Plaza Mayor de México*, 1836, Litografía



7 a. José María Fernández, *La Catedral de México*, s/f. Óleo.



8. *La Plaza Mayor*, 1804.  
Dibujo de Rafael Jimeno y Planes,  
Grabado por José Joaquín Fabregat.



8a. José María Fernández, *La Plaza Mayor de México*,  
s/f. Óleo.



9. José María Fernández, *La Plaza Mayor de México*, s/f. Óleo.



10. José María Fernández, *Pulquería*, s/f. Óleo.



11. José María Fernández, *La Cárcel*, s/f. Óleo.



12. José María Fernández, *Barbería*, s/f. Óleo.



13. José María Fernández, *Plaza Principal de Puebla*, s/f. Óleo.



14. José María Fernández, *La Catedral de Puebla*, Hacia 1835, Óleo.



15. José María Fernández, atribuida, *La plaza antes de 1840*, (Vista desde la calle de los mercaderes), Óleo.



16. José María Fernández, *Plaza de Puebla*, antes de 1840, Óleo.



17. José María Fernández, *Plaza mayor de Puebla y la catedral*, ca. 1842, Óleo.



18. José María Fernández, *La plaza mayor y la catedral*, ca. 1847, Óleo.



19. José María Fernández, atribuida, *La plaza hacia 1842*, Óleo.

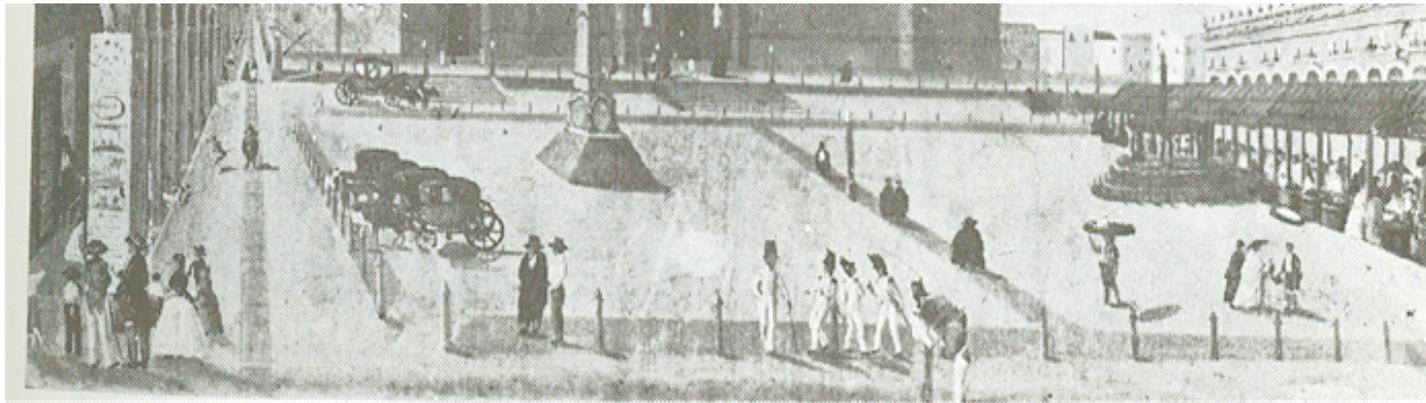


20. José María Fernández, *La Plaza hacia 1842*, Óleo.



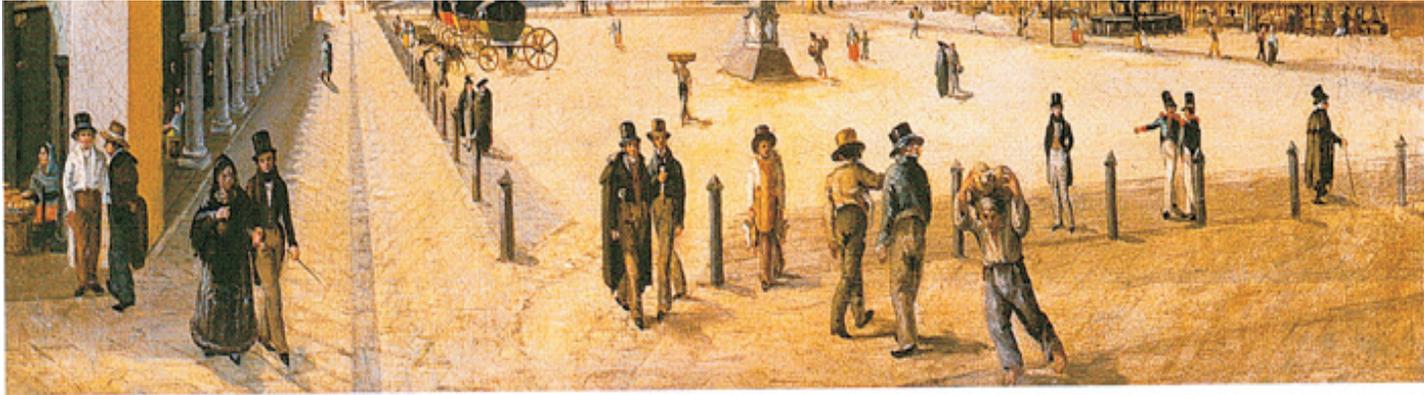
José María Fernández, Detalle de *La Catedral de Puebla*, Hacia 1835.

Imagen a



José María Fernández, atribuida, Detalle de *La plaza antes de 1840*, (Vista desde la calle de los mercaderes).

Imagen b



José María Fernández, Detalle de *Plaza de Puebla*, antes de 1840.

Imagen c



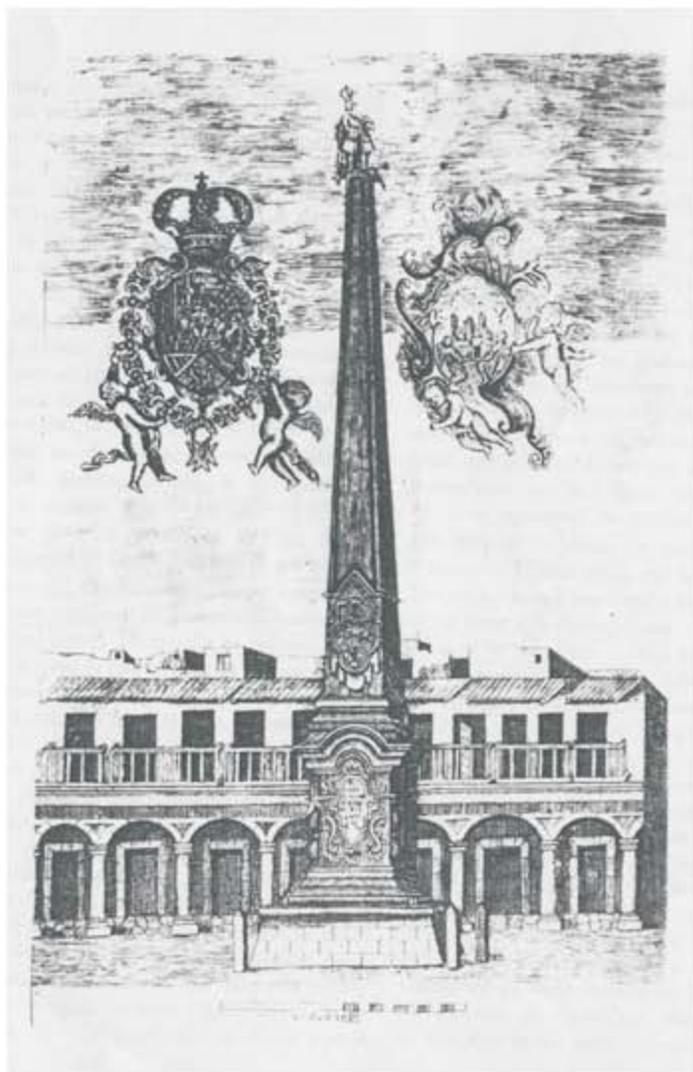
José María Fernández, atribuida, Detalle *Plaza mayor de Puebla y la catedral*, ca. 1842.

Imagen d

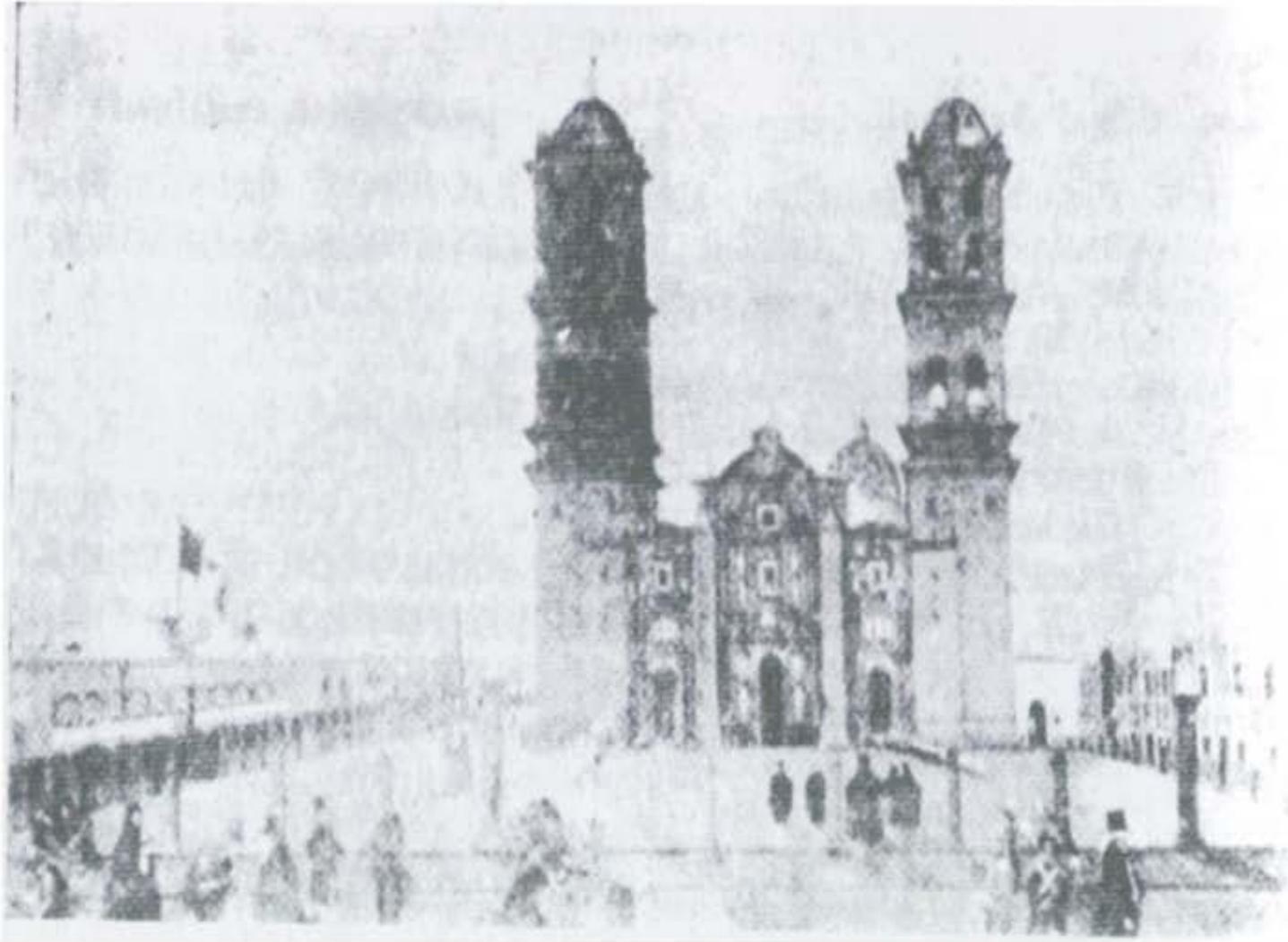


José María Fernández, Detalle de *La plaza mayor y la catedral*, ca. 1847.

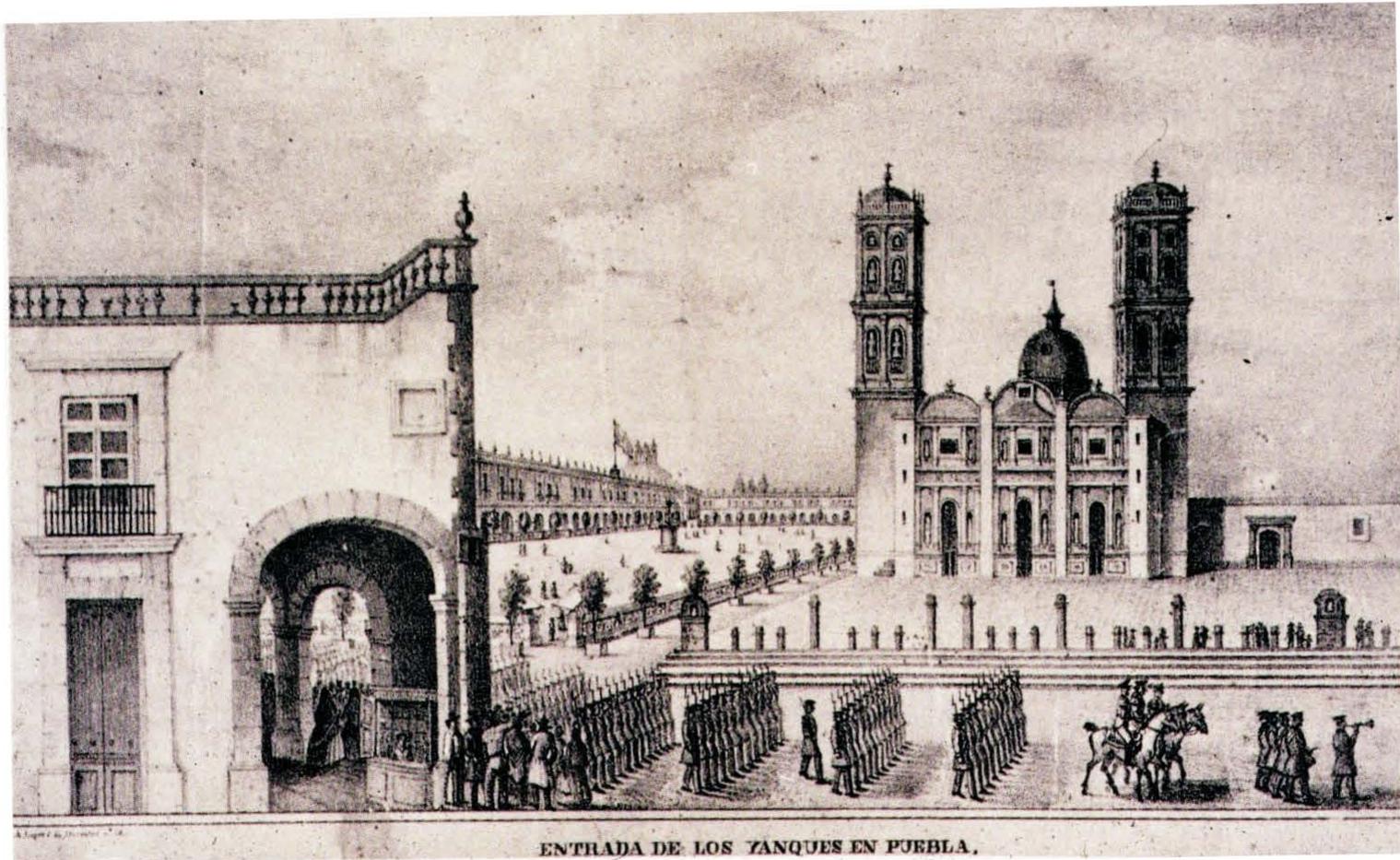
Imagen e



21. Litografía del Obelisco dedicado a Carlos III.



22. Miguel Zetina, *Vista del exterior de la catedral en 1840*, Óleo.  
(no se logró ubicar una mejor imagen).



23. Abraham López, *Entrada de los Yanquis en Puebla*, 1847, Litografía.



24. Calendario de las señoritas mexicanas de Galván, *La catedral de Puebla*, ca. 1840.



25. William Bullock jr., Atlas historique pour servir a México, 1823, Grabado.



26. Carlos Nebel, *Vista de Puebla de los Angeles*, (desde el barrio Este), 1836, Litografía.



27. Carlos Nebel, *Pirámide de Cholula*, 1836, Litografía.



28. Juan Mauricio Rugendas, *Vista de Puebla de los Angeles*, 1831 – 1834, Óleo.



29. Juan Mauricio Rugendas, *San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtaccihuatl*, 1831 – 1834, Óleo.



30. Juan Mauricio Rugendas, *Llano de Puebla*, 1855, Litografía.



31. Juan Mauricio Rugendas, *Región de los Pinos*, 1855, Litografía.



32. Daniel Thomas Egerton, *Puebla*, 1840, Litografía.



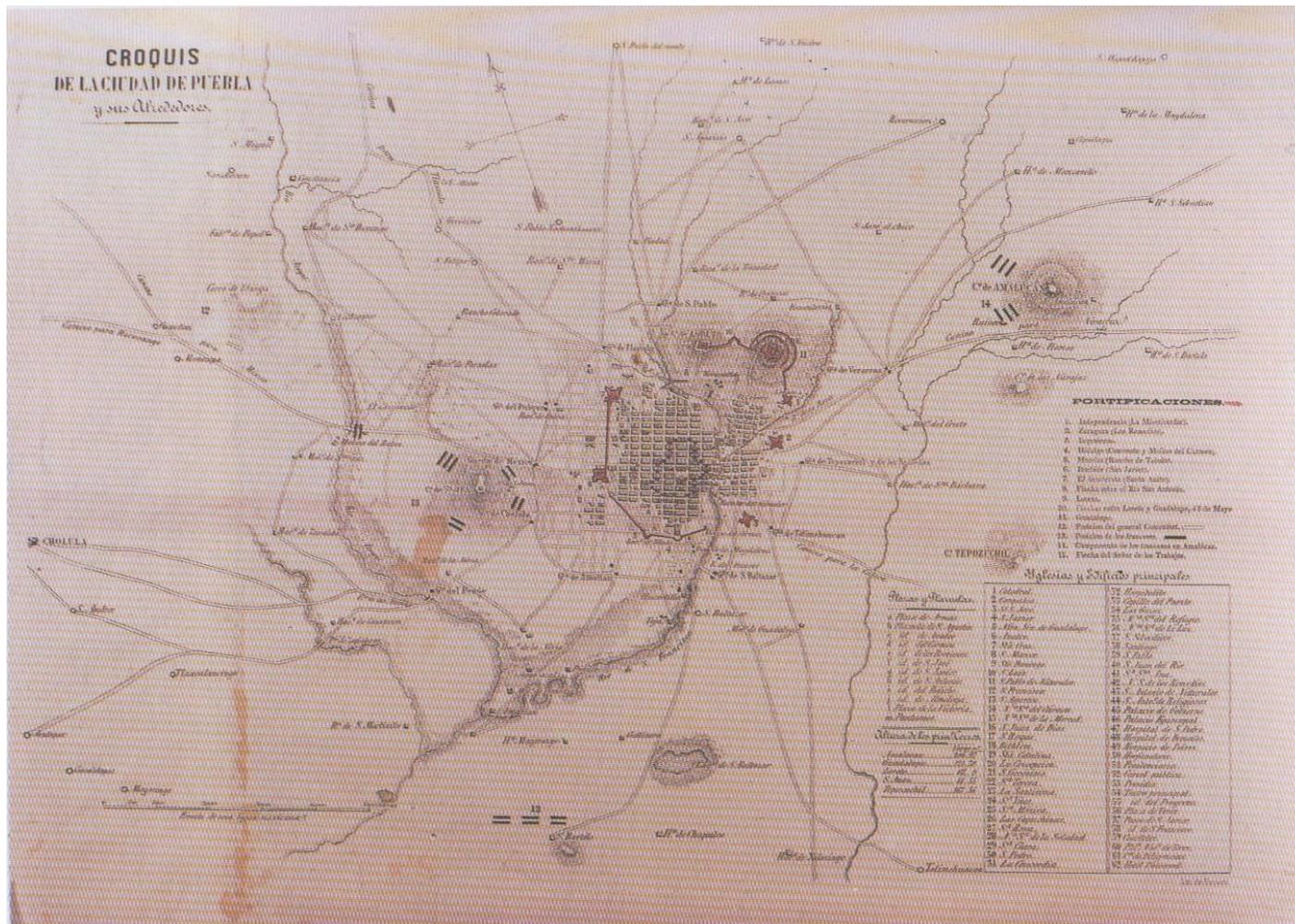
33. John Phillips y Alfred Rider, *Puebla*, 1848, Litografía.



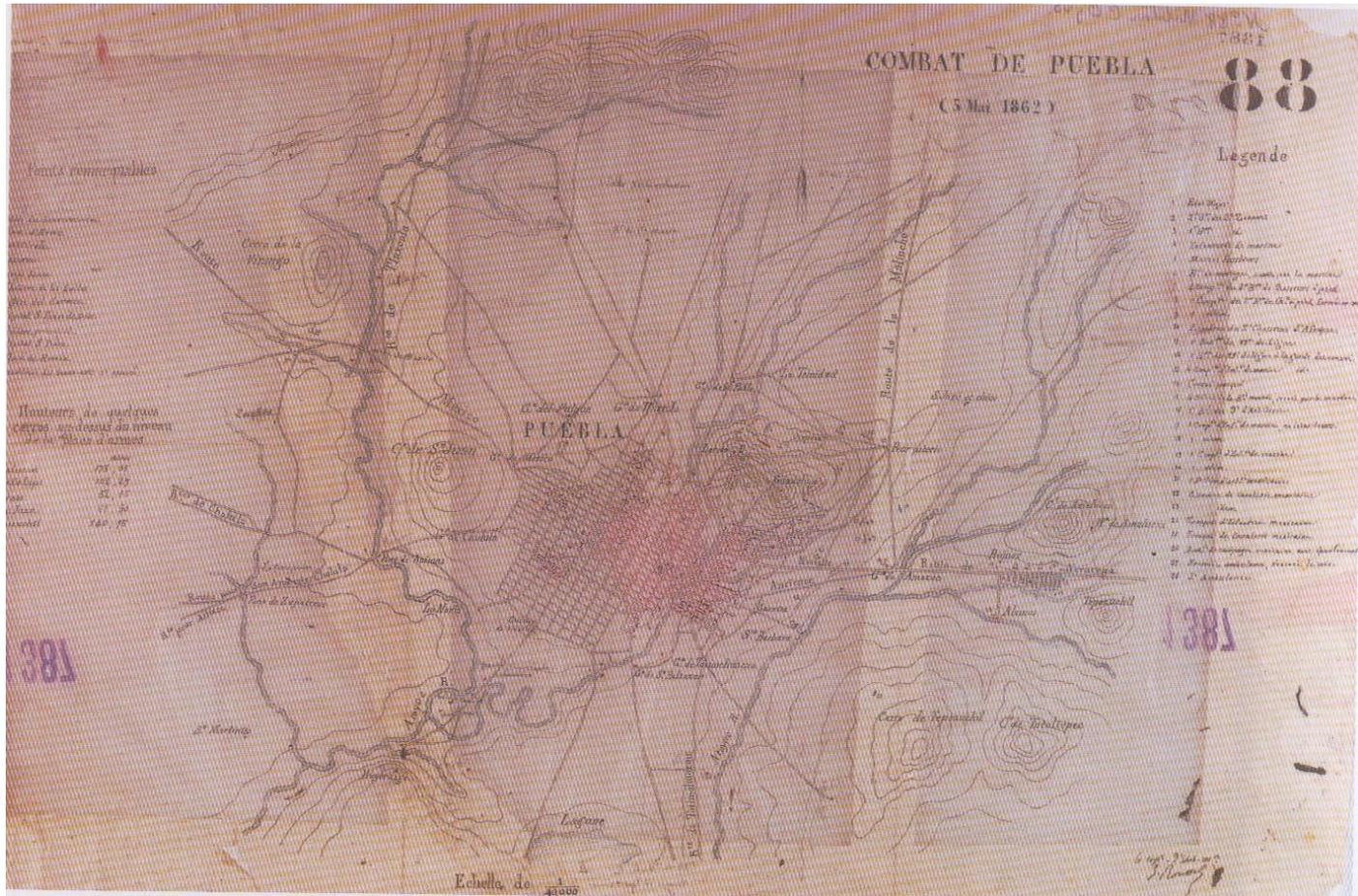
34. Daniel Aguilera, *Puebla desde la garita de Nochebuena*, ca. 1840, Óleo.  
Anónima, *Puebla*, ca. 1844, Óleo, (colecc. Museo Soumaya).



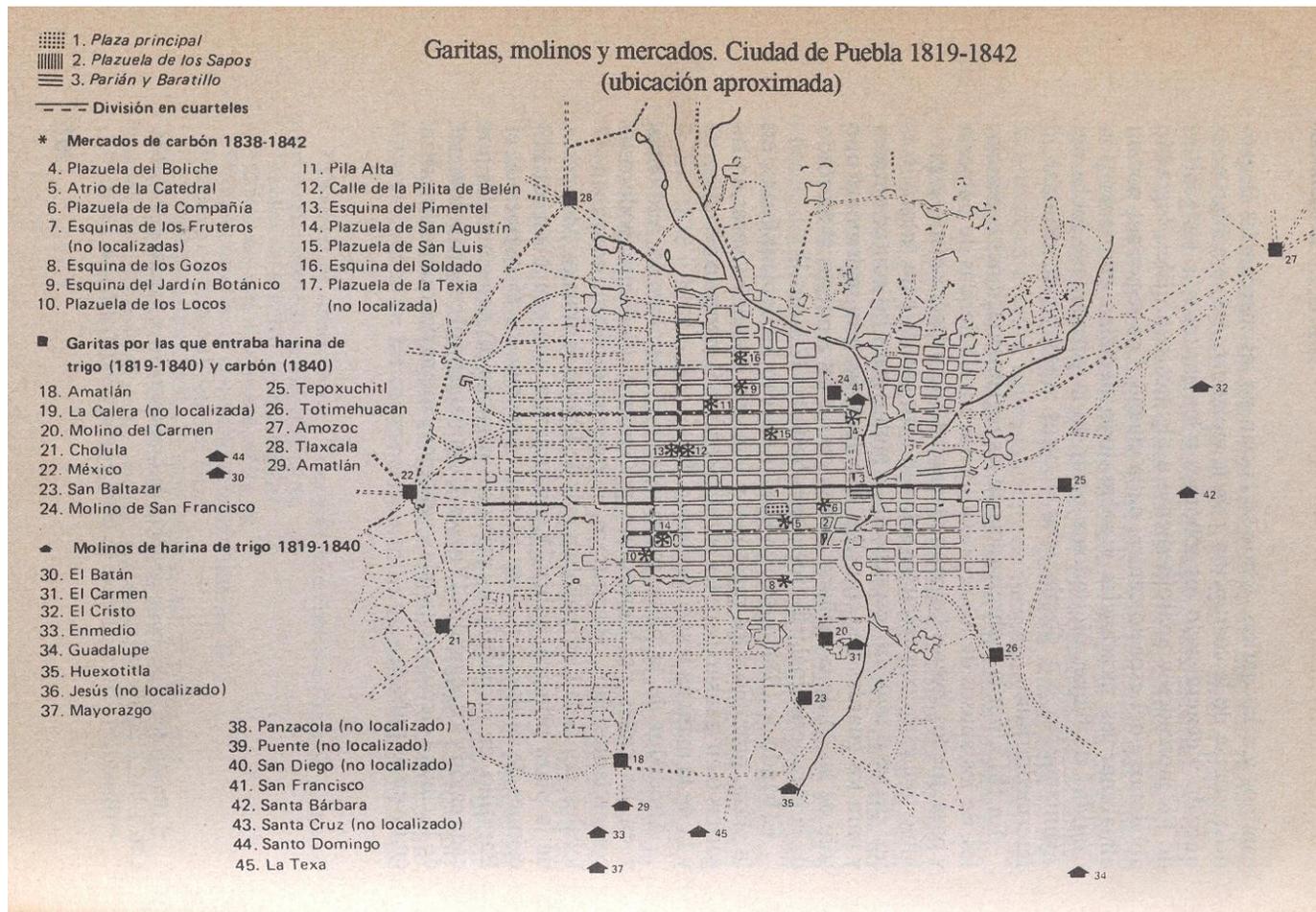
35. Anónima, *Vista de la ciudad de Puebla*, ca. 1844, Óleo.



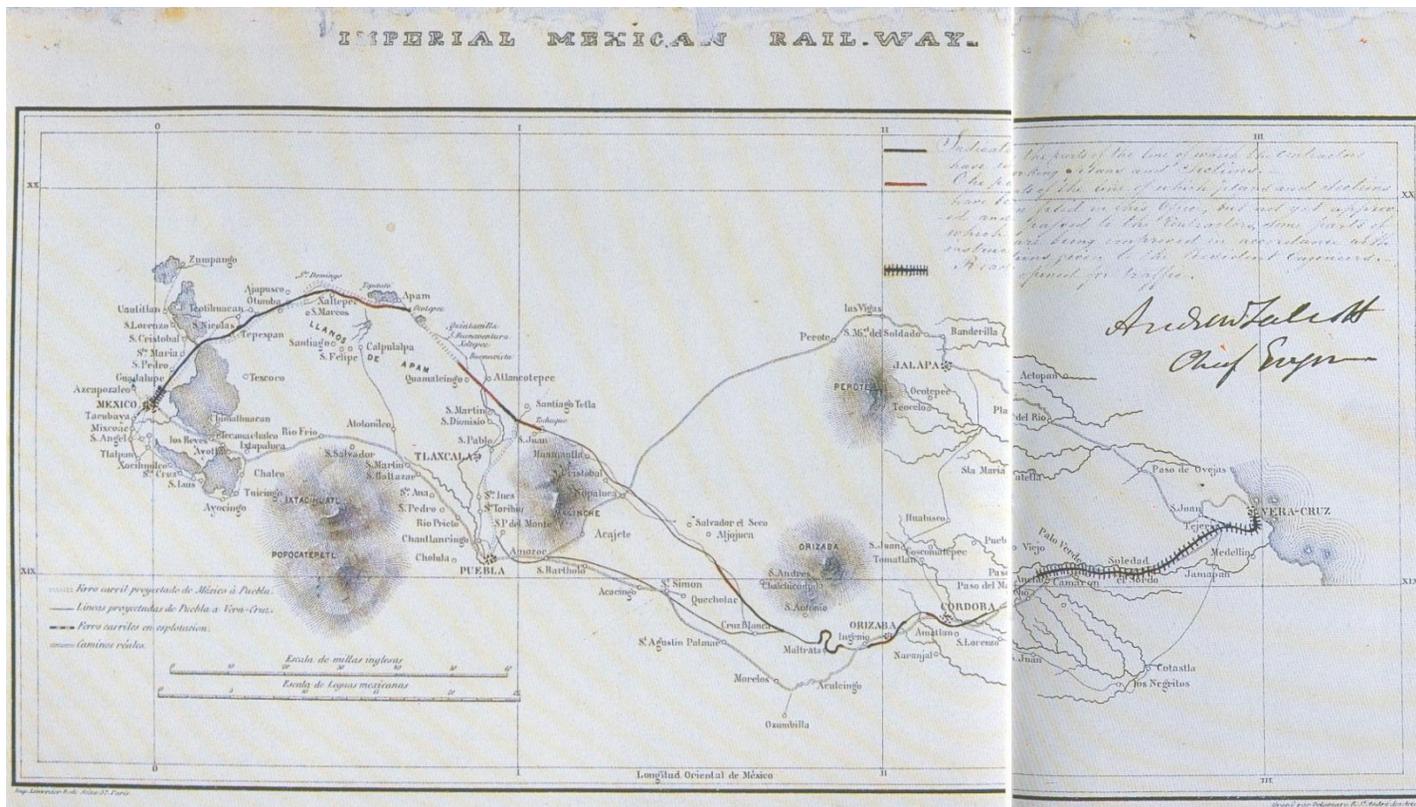
Croquis de la Ciudad de Puebla y sus alrededores. Autor: Anónimo. Año: (1856 – 1861).  
Escala: leguas mexicanas. Propiedad de la Mapoteca “Orozco y Berra”.



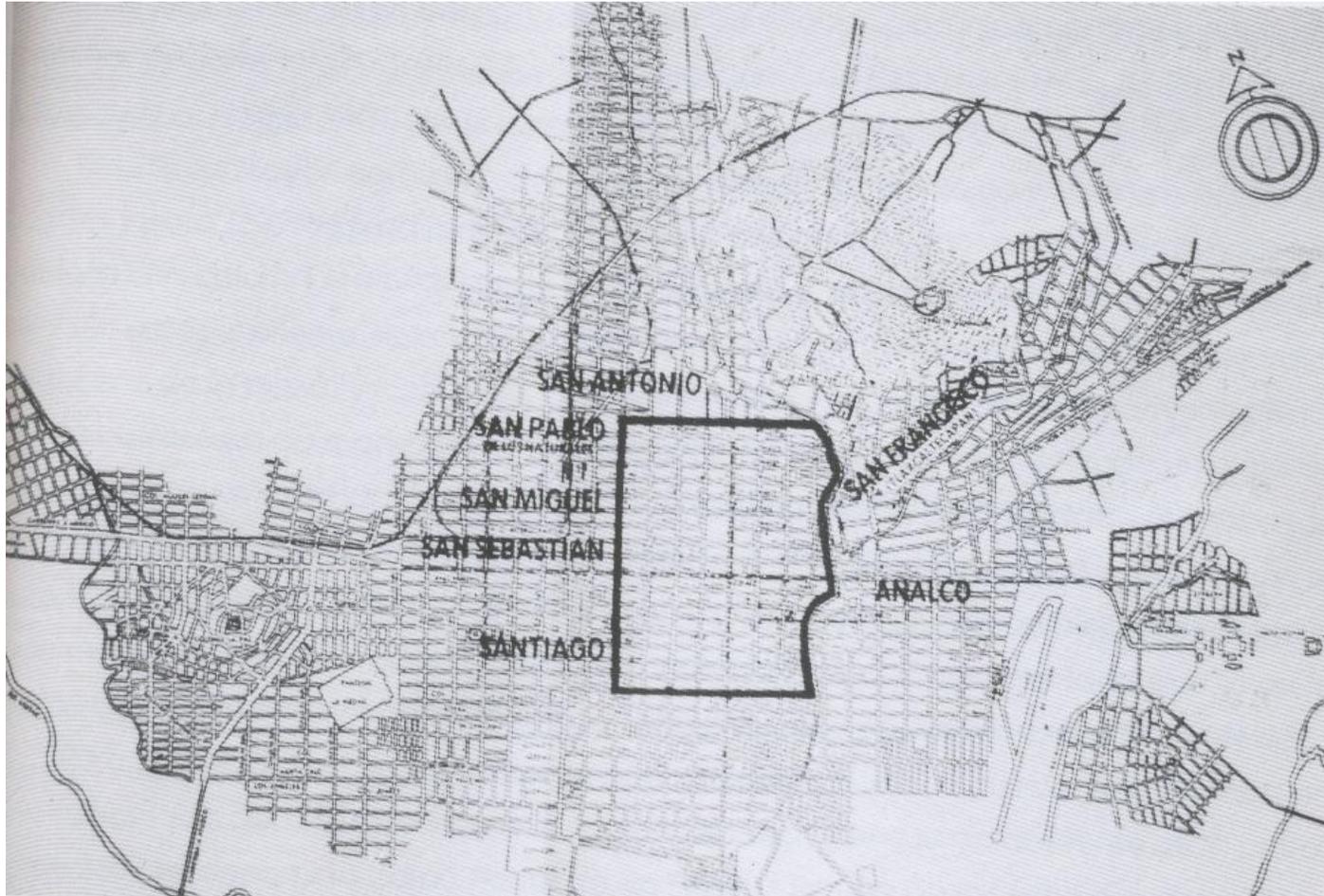
Plano "Combat de Puebla". Autor: Anónimo. 5 de Mai 1862. Escala: 1:40,000. Propiedad de la Mapoteca "Orozco y Berra".



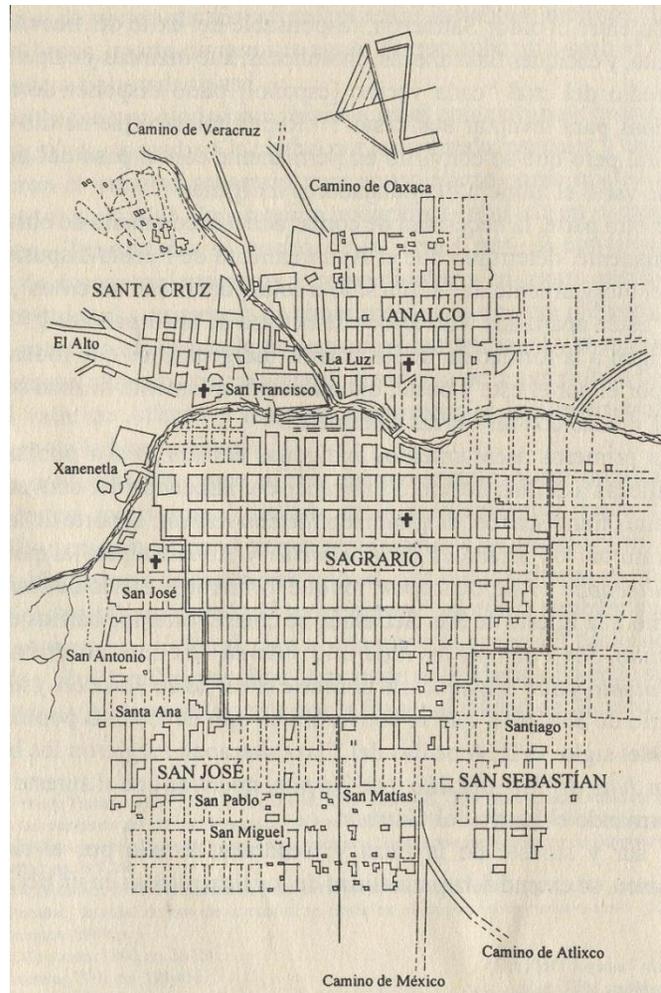
Ubicación aproximada de las garitas de la Ciudad de Puebla.



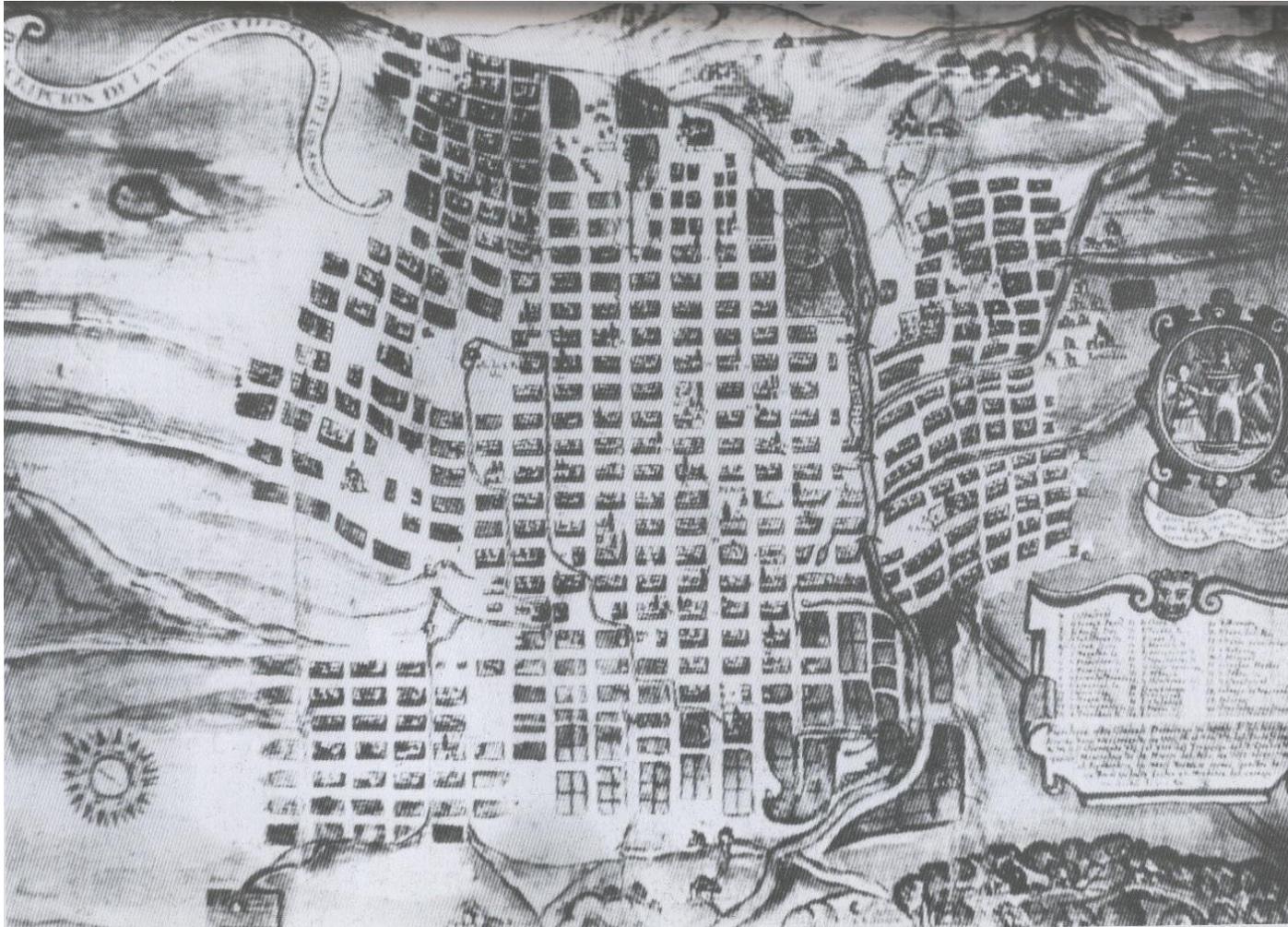
Ruta de México a Veracruz, 2865. AGN.



Plano de la delimitación de la traza española y los barrios de indios, según Fausto Marín Tamayo en su obra Puebla de los Ángeles, Orígenes, Gobierno y División Racial.



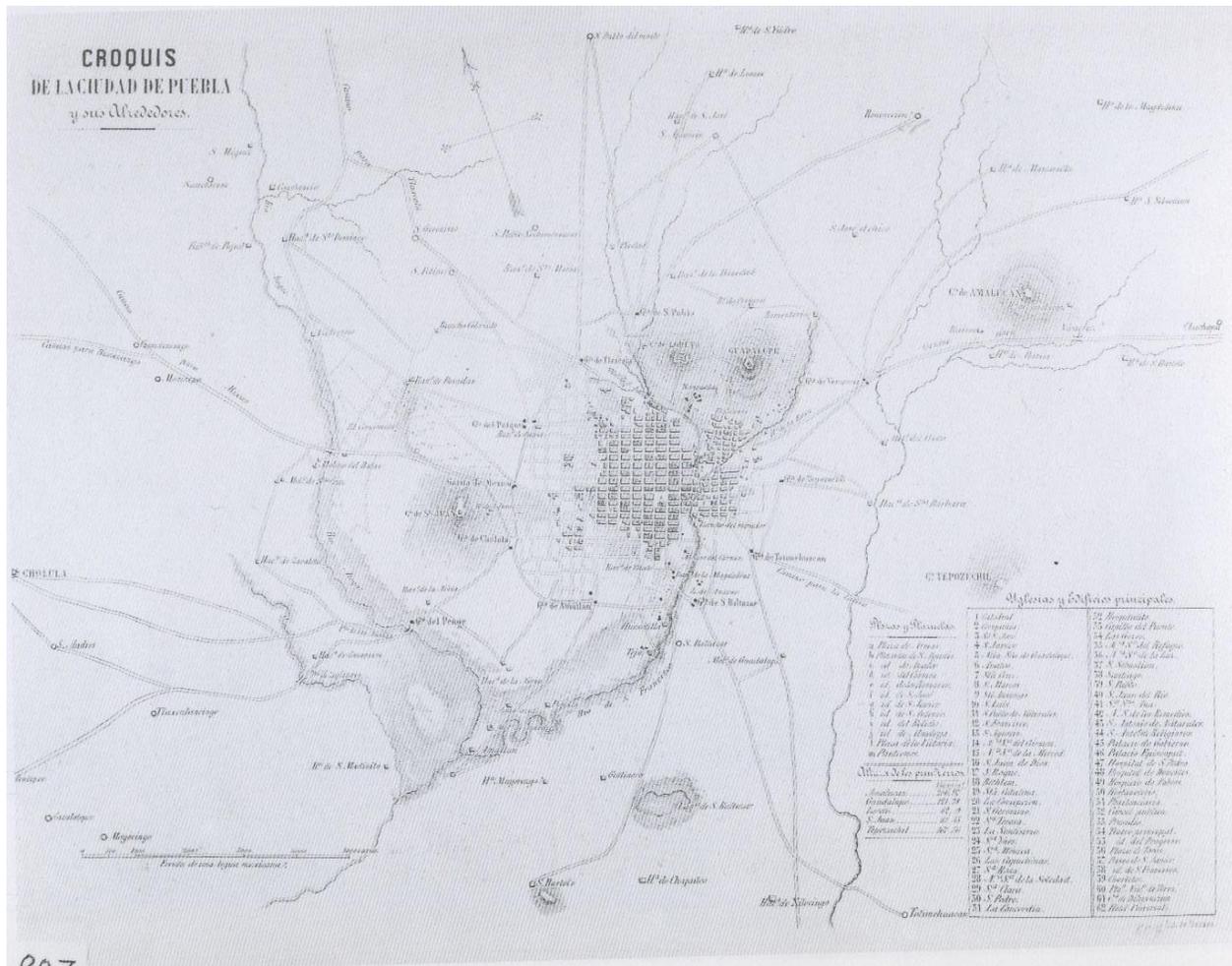
Puebla de los Ángeles en el siglo XVIII. Barrios y parroquias.



Descripción de la muy Noble y Leal Ciudad de los Ángeles. Autor: Miguel de Alcalá y Mendiola. Año: 1702.  
Copia propiedad del Lic. Ramón Sánchez Flores.



Plano de la Capital del Departamento de Puebla. Autor: Santiago Saravia. Año 1865. Escala: varas.  
 Propiedad: Museo Regional del Estado de Puebla.



Croquis de la Ciudad de Puebla y sus alrededores. Autor: Anónimo, Año (antes de 1863).  
Escala: leguas mexicanas. Propiedad de la Mapoteca "Orozco y Berra"

## FUENTE DE ILUSTRACIONES

1. Matthäus Merian, *Vista de Sevilla*, 1638, Grabado, Sin medidas, Imagen tomada de [http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us\\_Merian](http://en.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us_Merian). Recuperado Mayo 2013.
2. Francesco Guardi, *Vista del Gran Canal con Santa Lucía y Santa María de Nazaret*, ca. 1780, Óleo sobre tela, 48,8 x 78 cm. Imagen tomada de <http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Itinerarios%20artisticos/Las%20tecnicas%20artisticas/ItinerarioTec%20II.7.pdf>. Recuperado Mayo 2013.
3. Cristóbal de Villalpando, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1695, Óleo sobre tela 180 x 200 cm. Colección Corsham Court, Bath, Inglaterra, Imagen tomada de Kagan, Richard L. y Fernando Marías, *Imágenes urbanas en el mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998.
4. Juan Antonio Prado, atribuida, *La Plaza Mayor de México*, ca. 1767, Óleo sobre tela, Sin medidas, Imagen tomada de Suárez Molina, María Teresa, “La Plaza Mayor de México” en *Los pinceles de la Historia de la patria criolla a la nación mexicana 1750 - 1860*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM – IIE, CONACULTA, Patronato del Museo Nacional de Arte, Nov. 2000 - Marzo 2001.
5. Anónimo, *De Albina y español, produce negro torna atrás*, ca. 1770 – 1780, Óleo sobre cobre, 46 x 55 cm. Imagen tomada de Katzew, Llona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVII*, México, Ed. Turner, CONACULTA, 2004.
6. Octaviano D'Alvimar, *Plaza Mayor de México*, 1823, Temple, Sin medidas, Imagen tomada de Ramírez, Fausto, “La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros”, en *Historia del arte mexicano, Arte del Siglo XIX*, t. 10, v. II, México, SEP, INBA, Salvat, 1982.
7. Carlos Nebel, *Plaza Mayor de México*, 1836, Litografía acuarelada, 23.5 x 33.7 cm. Imagen tomada de [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Nebel\\_Voyage\\_48\\_Plaza\\_Mayor\\_de\\_Mexico.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Nebel_Voyage_48_Plaza_Mayor_de_Mexico.jpg). Recuperado Enero 2013.
- 7a. José María Fernández, *La Catedral de México*, s/f. Óleo sobre tela, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
8. Dibujo de Rafael Jimeno y Planes, Grabado por José Joaquín Fabregat, *La Plaza Mayor*, 1804. Sin medidas, Imagen tomada de [http://guiadelcentrohistorico.mx/sites/default/files/sigloxi55\\_1.jpg](http://guiadelcentrohistorico.mx/sites/default/files/sigloxi55_1.jpg). Recuperado Enero 2013.
- 8a. José María Fernández, *La Plaza Mayor de México*, s/f. Óleo sobre tela, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

9. José María Fernández, *La Plaza Mayor de México*, s/f. Óleo sobre tela, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM
10. José María Fernández, *Pulquería*, s/f. Óleo sobre tela, 75 x 105 cm. Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
11. José María Fernández, *La Cárcel*, s/f. Óleo sobre tela, 56 x 76 cm. Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM
12. José María Fernández, *Barbería*, s/f. Óleo sobre tela, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM
13. José María Fernández, *Plaza Principal de Puebla*, s/f. Óleo sobre tela, 70 x 117 cm. Imagen tomada de Contreras Cruz, Carlos, *Puebla y el Paseo de San Francisco*, España, Ed. Turner, 2006.
14. José María Fernández, *La Catedral de Puebla*, hacia 1835, Óleo sobre tela, 70 x 117 cm. Colección del Museo Nacional de Historia del INAH, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
15. José María Fernández, atribuida, *La plaza antes de 1840*, (vista desde la calle de los mercaderes), Óleo sobre tela, Colección Familia Freyría, Sin medidas, Imagen tomada de Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudios Históricos*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008.
16. José María Fernández, *Plaza de Puebla*, antes de 1840, Óleo sobre tela, 38 x 63 cm. Colección Particular, Imagen tomada de *La Casa de los Muñecos en la ciudad de Puebla*, textos, Ramón Sánchez Flores... [et al.]; Prólogo, Alejandro de Antuñano Maurer; edición, Alejandro de Antuñano Maurer; fotografía, José Ignacio González Manterola, México, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1999.
17. José María Fernández, *Plaza Mayor de Puebla y la catedral*, ca. 1842, Óleo sobre tela, Colección Particular, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
18. José María Fernández, *La Plaza Mayor y la catedral*, ca. 1847, Óleo sobre tela, Colección Particular, Sin medidas, Imagen tomada del Archivo Fotográfico IIE-UNAM.
19. José María Fernández, atribuida, *La plaza hacia 1842*, Óleo sobre tela, Colección Sr. Epigmenio Tenorio, Sin medidas, Imagen tomada de Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudios Históricos*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008.

20. José María Fernández, *La Plaza hacia 1842*, Óleo sobre tela, Colección Lic. Francisco Pérez Salazar, Sin medidas, Imagen tomada de Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudios Históricos*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008.
21. Litografía del Obelisco dedicado a Carlos III, Imagen tomada de Castro Morales, Efraín, “El Obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla”, en *Monumentos Históricos*, Boletín I, SEP – INAH, México, 1979.
22. Miguel Zetina, *Vista del exterior de la catedral en 1840*, Óleo sobre tela, Colección Francisco de Velasco, Sin medidas, Imagen tomada de Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, Estudios Históricos, México, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2008.
23. Abraham López, *Entrada de los Yanquis en Puebla*, 1847, Litografía, Sin medidas, Imagen tomada de [http://3.bp.blogspot.com/\\_GNcMR0-EhFI/TG2Hr\\_j8RiI/AAAAAAAAAJw/aV7mkKuVpNU/s1600/puebla\\_cap10.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_GNcMR0-EhFI/TG2Hr_j8RiI/AAAAAAAAAJw/aV7mkKuVpNU/s1600/puebla_cap10.jpg). Recuperado Enero 2014.
24. Calendario de las señoritas mexicanas de Galván, *La catedral de Puebla*, ca. 1840, Imagen tomada de Merlo Juárez, Eduardo, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2000.
25. William Bullock jr., Atlas historique pour servir a México, 1823, Grabado coloreado, Sin medidas, Imagen tomada de [http://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-bullock-le\\_mexique-1824.html](http://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-bullock-le_mexique-1824.html). Recuperado Marzo 2014.
26. Carlos Nebel, *Vista de Puebla de los Ángeles*, (desde el barrio Este), 1836, Litografía acuarelada, 22.2 x 36.6 cm, Imagen tomada de <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexEng.asp?myURL=artistDetailEnglish&artistId=503>. Recuperado Junio 2014.
27. Carlos Nebel, *Pirámide de Cholula*, 1836, Litografía, 25 x 35 cm. Imagen tomada de <http://www.swaen.com/os/Lgimg/30276.jpg>. Recuperado Marzo 2014.
28. Juan Mauricio Rugendas, *Vista de Puebla de los Ángeles*, 1831 – 1834, Óleo sobre cartón marfil, 24.8 x 36 cm. Patrimonio cultural Prusiano, Berlín, Imagen tomada de Löschner, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México. Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlín, Instituto Iberoamericano, Patrimonio cultural Prusiano, 2002.
29. Juan Mauricio Rugendas, *San Nicolás de los Ranchos al pie del Ixtaccihuatl*, 1831 – 1834, Óleo sobre cartón beige, 24.7 x 36 cm, Patrimonio cultural Prusiano, Berlín, Imagen tomada de Löschner, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México. Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlín, Instituto Iberoamericano, Patrimonio cultural Prusiano, 2002.

30. Juan Mauricio Rugendas, *Llano de Puebla*, 1855, Litografía, 22 x 13.2 cm. Imagen tomada de Sartorius, Carl Christian, *México, paisajes y bosquejos populares*, traducción del inglés al castellano por Mercedes Quijano Narezo, México y los mexicanos álbum con dibujos por Moritz Rugendas, grabados por diversos artistas, incluidos como ilustraciones del texto, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1988.
31. Juan Mauricio Rugendas, *Región de los Pinos*, 1855, Litografía, 22 x 13.4 cm. Imagen tomada de Sartorius, Carl Christian, *México, paisajes y bosquejos populares*, traducción del inglés al castellano por Mercedes Quijano Narezo, México y los mexicanos álbum con dibujos por Moritz Rugendas, grabados por diversos artistas, incluidos como ilustraciones del texto, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1988.
32. Daniel Thomas Egerton, *Puebla*, 1840, Litografía 41 x 59 cm. Imagen tomada de Egerton, Daniel Thomas, *Vistas de México: serie de doce litografías a mano por el autor, de sus dibujos originales acompañados de una breve descripción*, Edición facsimilar especial de Francisco Zamora Millet; prólogo, tr. y biografía de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial F. Zamora Millet, 1966.
33. John Phillips y Alfred Rider, *Puebla*, 1848, Litografía, 38.5 x 25 cm. Imagen tomada de Phillips, Jhohn, *México ilustrado*, Edición facsimilar, México, Ed. Del Valle de México, 1973.
34. Daniel Aguilera, *Puebla desde la garita de Nochebuena*, ca. 1840, Óleo sobre tela. Anónima, *Puebla*, ca. 1844, Óleo sobre tela 36.5 x 49.5 cm. Colección Museo Soumaya, Imagen tomada de Merlo Juárez, Eduardo, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2000.
35. Anónima, *Vista de la ciudad de Puebla*, ca. 1844, Óleo sobre tela, 47 cm x 75.5 cm. Colección Museo Soumaya, Imagen tomada de Merlo Juárez, Eduardo, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2000.

#### **FUENTE DE MAPAS**

1. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.
2. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.
  - 2a. Contreras Cruz, Carlos, y Téllez Guerrero, Francisco (Comp.), *Puebla textos de su historia*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Instituto de Investigaciones Dr. José María L. Mora, ICSyH - BUAP, t. 2, 1993.

3. Del Valle Pavón, Guillermina, *El camino México-Puebla-Veracruz. Comercio poblano y pugna entre mercaderes a fines de la época colonial*, México, V Centenario 1492 – 1992, 100 págs.
4. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.
  - 4a. Cuenya Mateos, Miguel Ángel, “La ciudad de Puebla en el siglo XVIII” en *Puebla de los ángeles en tiempos de una peste colonial*, Puebla, El Colegio de Michoacán, BUAP, 1999, págs. 57 – 110.
5. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.
6. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.
7. Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del centro histórico de la ciudad de Puebla 1531 - 1994*, Puebla, UPAEP, 1996, 291 págs.