

PALIMPSESTOS DEL INDÍGENA EN ARTE LITOGRAFICO.
REPRESENTACIÓN EN EL RÉGIMEN DE ALTERIDAD COSTUMBRISTA A TRAVÉS DE LA MIRADA
PICTORICA DE CASIMIRO CASTRO Y RETÓRICA LITERARIA DE ANTONIO GARCÍA CUBAS
(1840-1880)

Tesis presentada por:

RAFAEL ELÍAS LÓPEZ ARELLANO

En conformidad con los requisitos establecidos para optar por el grado de:

DOCTOR EN HISTORIA

Directoras de tesis:

DRA. ROMANA FALCÓN VEGA / DRA. ADRIANA MINOR GARCÍA

Ciudad de México

Diciembre de 2025

Aprobado por el Jurado Examinador

Presidente

Primer Vocal

Vocal Secretario

Suplente

Sinodal

ÍNDICE

Introducción.....	1
La percepción de alteridad en la tradición costumbrista en México como manifestación indigenista	3
La percepción del indígena en México en la segunda mitad del siglo XIX	12
Estudios acerca de la visualización del indígena.....	18
El tema de investigación	25
Conceptos y categorías.....	30
Metodología	35
Organización de la tesis.....	38
Parte I.....	42
Capítulo 1. El encanto por el arte litográfico: Puesta en práctica y apreciación en México (1840- 1890).....	43
1.1. Innovación, técnica y materialidad.....	45
1.2. Reproducibilidad, utilidad y agrado	51
1.3. “Economía de tiempo y dinero”	56
1.4. Bosquejos “dibujados del natural” y realismo	60
Recapitulación.....	68
Capítulo 2. El tema indígena en los impresos: Talleres, actores y formatos (1840-1890).....	72
2.1.1. Las colaboraciones Salazar/Iriarte/Blanco	79
2.2. El indígena en los álbumes.....	84
2.2.1. El taller de Decaen y sus asociados.....	85
Recapitulación.....	104
Capítulo 3. Casimiro Castro y Antonio García Cubas: Trayectorias formativas, obras y circulación (1826- 1905).....	108
3.1. Casimiro Castro: Notas acerca de su biografía, influencias y formación.....	109
3.2. <i>México y sus alrededores</i> : un acercamiento a la historia de sus ediciones	117
3.2.1. La primera edición (1855-1856).....	119
3.2.2. Una edición de lujo (1855-1857).....	122
3.2.3. La edición aumentada a color y bilingüe (1863-1864).....	123
3.2.4. Una edición “muy superior” (1869).....	125
3.3. Circulación de la obra de Castro en el álbum <i>México y sus alrededores</i>	126
3.4. Antonio García Cubas: esbozo de su biografía	129
3.5. Formación y pensamiento de Antonio García Cubas	135
3.6. Circulación, difusión y usos de la obra de Antonio García Cubas	137

3.6.1. <i>The Republic of Mexico in 1876</i>	137
3.6.2. <i>Álbum del Ferrocarril Mexicano</i>	139
3.6.3. <i>Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos</i>	144
Recapitulación.....	146
Parte II	151
Capítulo 4. La representación del indígena en revistas literarias: Versiones, circulación y apropiaciones (1840-1850)	152
4.1. El caso de una imagen matriz: el indígena en la mirada de Jean-Frédéric Waldeck.....	155
4.1.1. Un caso de apropiación: De “indio contrabandista del interior” a “indio yucateco”	161
4.1.2. Duplicando y reinterpretando la apropiación: El indígena yucateco visto en estado de naturaleza	168
4.1.3. La versión etnográfica del indígena yucateco de García Cubas	173
4.2. Conocimiento y representación de las “tribus árabes americanas”	180
4.2.1. De sioux a comanches	185
4.2.2. De “Doncella Salvaje” a “The Chief’s Daughter”	194
4.3. Los indígenas “cuenta-pequeños”	204
Recapitulación.....	212
Capítulo 5. El costumbrismo pictórico de Casimiro Castro y su visión del indígena (1855-1869)	217
5.1. La mirada de los artistas viajeros sobre el indígena (1829- 1850).....	220
5.2. De las ocupaciones y trajes de la “clase indígena” en <i>México y sus alrededores</i> (1855- 1869)	227
5.3. Dos actividades de indígenas representados por Casimiro Castro	235
5.3.1. La indígena vendedora de tamales y pato cocido	235
5.3.2. Los indígenas vendedores de tunas	239
5.4. El tratamiento pictórico del indígena en Casimiro Castro y sus descripciones literarias	242
5.4.1. La representación del indígena: Entre realismo, tipologías y colecciones de trajes.....	244
5.4.2. Caracterizando al indígena: Marcadores culturales y fisonómicos	250
5.5. Los kikapús en la mirada de Castro.....	257
5.5.1. El traje y los accesorios como indicadores de jerarquías	260
5.6. Circulación y usos de la versión del indígena de Castro	266
Recapitulación.....	273
Capítulo 6. Representación y clasificación de la alteridad en la mirada de Antonio García Cubas	276
6.1 Conocer al indígena en la perspectiva de García Cubas.....	278

6.2. Los indígenas de Amatlán: “grandes productores”	283
6.2.1. La vía material para caracterizar visualmente “tipos de los amatecos”	286
6.3. Correlación territorio/lengua y perfil del rostro para la clasificación e identificación del indígena	294
6.3.1. Traje, perfil del rostro y lengua en la identificación del “tipo huachinago”	296
6.4 Los indígenas de Tlapacoyan, ¿mexicanos o totonacos?	304
Recapitulación.....	310
Conclusiones	313
Anexos. Atlas de imágenes.....	326
Archivos y bibliotecas	353
Prensa.....	355
Revistas.....	357
Fuentes documentales y visuales.....	358
Bibliografía	368

ÍNDICE DE MAPAS

Mapa 1. Principales talleres litográficos de la Ciudad de México a mediados del siglo XIX	76

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en México y sus alrededores (1855-1856).....	88
Tabla 2. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en México y sus alrededores (1855-1857).....	91
Tabla 3. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en México y sus alrededores (1863-1864).....	94
Tabla 4. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en México y sus alrededores (1869) ..	96
Tabla 5. Visualización de la población en The Republic of Mexico in 1876	99
Tabla 6. Visualización de la población en el Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos	103
Tabla 7. Imagen matriz y reensambles de la representación del indígena yucateco	178

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Indien contrebandier de l’intérieur.....	158
Figura 2. Indio Yucateco	164
Figura 3. Indio Yucateco	170

Figura 4. Yucatecos. Mestizos in ordinary and holiday dress. Maya country Indian (detalle)	174
Figura 5. Horse Racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre	186
Figura 6. Escenas en el Desierto	192
Figura 7. Doncella Salvaje	199
Figura 8. The chief's Daughter	202
Figura 9. Indios de Cuentepeque	208
Figura 10. Trajes Mexicanos	237
Figura 11. Trajes Mexicanos	240
Figura 12. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos	247
Figura 13. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de Indios Mexicanos (detalle)	251
Figura 14. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios (detalle)	250
Figura 15. Trajes Mexicanos (detalle)	252
Figura 16. Trajes Mexicanos (detalle)	254
Figura 17. Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano 1º (1865)	264
Figura 18. India Tortillera	267
Figura 19. The Othomi or Hiu-Hiu Family (detalle)	269
Figura 20. Othomi-Mexico, (detalle de "Carta Etnográfica")	270
Figura 21. Mexican Tortillera and Straw Mat Sellers	271
Figura 22. Types Mexicains	272
Figura 23. Mexican Natives of Amatlan and the Valley of Maltrata. Veracruz (detalle)	287
Figura 24. La Peñuela. Camino para Veracruz y Alvarado	289
Figura 25. Mexicanos de Amatlán y Maltrata (detalle de "Carta etnográfica")	292
Figura 26. Tipos Huauchinangos	298
Figura 27. Mesa de Coroneles, Metlatoyuca, Rancho de Jacome (Modo de llevar el agua en 'apastles')	301
Figura 28. Jarochos. Mode of Carrying Water at Mitlatoyuca (detalle)	303
Figura 29. Jarochos de Veracruz. Portudora de Agua en la Mesa de Coroneles (detalle de la "Carta etnográfica")	303
Figura 30. Mexican or Naca Indians of Tlapacoyan, Veracruz (detalle)	305
Figura 31. Totonaco Indian of the Coast of Veracruz. Cabin in the Tierra Caliente. Muleteer and Indian of Huauchinago in the Sierra, North of Puebla, (detalle)	308
Figura 32. Totonacos de Tlapacoyan (detalle de la "Carta etnográfica")	309

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Usos y Trajes Provinciales Españoles. Los Montañeses de León	326
Anexo 2. Populacho de México	326
Anexo 3. Citizens and Market-Folks	327
Anexo 4. Trajes Mexicanos	328
Anexo 5. Soldiers and Proletarians	329
Anexo 6. Trajes Mexicanos. Soldados de Sur	330
Anexo 7. Capilla de Ntra. Sa. de Guadalupe	331

Anexo 8. Idoles de Campêche et de Iucatan/Idoles de Tabasco.....	332
Anexo 9. II. Carta Etnográfica.....	333
Anexo 10. El Ataque de los Pielas Rojas (Indianische Raubzug).....	334
Anexo 11. The Murder of Miss Jane McCrea A.D 1777	335
Anexo 12. La vuelta del Malón	336
Anexo 13. Lipanes, Comanches, Tancahues, Quicapues	337
Anexo 14. Cacique Apache	338
Anexo 15. Yndios Mexicanos	339
Anexo 16. Costumes Mexicains. Jeune Femme de Tehuantepec.....	340
Anexo 17. Las Tortilleras	341
Anexo 18. La Fuente de la Tlaxpana.....	342
Anexo 19. La Calle de Roldán.....	343
Anexo 20. El Mercado de Iturbide	344
Anexo 21. El Paseo de la Viga	345
Anexo 22. Trajes Mexicanos.....	346
Anexo 23. Indios Carboneros y Laburadores de la Vecindad de México	347
Anexo 24. Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico.....	348
Anexo 25. Raza Blanca, El Jarabe, Hacendado, Mayordomo, Caporal, Una Boda de Gente de Pueblo (detalles)	349
Anexo 26. Sin Título	350
Anexo 27. Antropología Mexicana	351
Anexo 28. Papantla. Pueblo de Indios Totonacos	352

Agradecimientos

Mis estudios de doctorado y esta investigación fueron posibles por las redes de colaboración entre personas e instituciones, a quienes deseo manifestar mi profunda gratitud por su apoyo y acompañamiento. A El Colegio de México, especialmente al Centro de Estudios Históricos (CEH), por creer en mi proyecto y brindarme la oportunidad de desarrollarlo bajo su cobijo institucional. Al entonces Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), actualmente Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por el apoyo financiero para dedicarme de tiempo completo a los cursos de doctorado y al desarrollo de mi investigación. A la Fundación COLMEX y el Programa de Becas del Instituto Mora por el apoyo financiero en la última etapa de la investigación. Al Maria Sibylla Merian Centre (Mecila), la Universität Zu Köln por el estipendio económico y la oportunidad que me brindaron para realizar una estancia como Doctoral Research en la Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil (2023).

Agradezco al Archivo General de la Nación (AGN), la Hemeroteca Nacional de México (HNM), la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Arte, el Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, el Museo Franz Mayer, el archivo del Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías, particularmente a las personas que me recibieron y apoyaron para consultar los materiales de esta investigación. El haber iniciado esta tesis en el contexto de la pandemia COVID-19 implicó recurrir a varios fondos digitales para obtener los impresos y documentos necesarios para iniciar la investigación, los cuales resultan más valiosos debido a que, en ocasiones, en la Biblioteca Nacional de México me fue imposible conseguir algunos álbumes y revistas. Las razones que los trabajadores me externaron fue que, en algunos casos, no pudieron localizarlos o que simplemente estaban perdidos. Otras situaciones lamentables fueron los hallazgos de impresos mutilados, como el del Fondo Reservado de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas. La larga lista de los fondos digitales consultados en esta investigación los enlisto al final. En este sentido, agradezco a las fundaciones, universidades, instituciones privadas y demás por sus repositorios digitales.

Estoy muy agradecido con los profesores del CEH de El Colegio de México, especialmente con la Dra. Romana Falcón y la Dra. Adriana Minor por su invaluable guía y los constantes consejos que me permitieron avanzar en este proyecto, cuyo acompañamiento fue fundamental. Muchos de los cursos del programa del Doctorado en Historia contribuyeron a explorar el tema que he desarrollado

en esta tesis, el curso de *Historiografía, problemas y debates sobre la América colonial* del Dr. Gabriel Torres Puga y del Dr. Mariano Bonialian fue muy importante para pensar la imagen del indígena en la Colonia. El curso *Debates y perspectivas de la historia de la ciencia* de mi asesora, la Dra. Adriana Minor, fue trascendental para aproximarme a la representación del indígena en el siglo XVIII. El curso del Dr. Luis Aboites, *Historia política de México, siglo XX*, me brindó la oportunidad de trabajar el tema de los conflictos por el agua del río Sabinas entre los kikapú, mascogos y mestizos, cuya representación forma parte del itinerario de imágenes del indígena en esta investigación. El curso *Conceptos y teorías para una historia desde abajo. México siglos XIX a XXI* de mi asesora, la Dra. Romana Falcón, significó un espacio privilegiado para profundizar en torno a las diferentes formas de resistencia a las que los kikapú recurrieron para defender su prerrogativa por el uso del agua del río Sabinas frente a los otros sectores de la población y ante las nuevas disposiciones legales del gobierno federal.

La lectura crítica y atenta de los lectores que integraron los diferentes comités de los seminarios internos en los que presenté avances de esta investigación y en el examen de grado fue fundamental. Quiero externar mi especial agradecimiento para l@s doctor@s Erika Pani, María Esther Pérez Salas, Sandra Rozental, Natalia Majluf, Pablo Yankelevich, Pascal Riviale, Omar Olivares Sandoval, Renato González Mello y Henry Moncrieff.

A mi familia, por su amor incondicional y paciencia. A mi amada madre Rafaela Arellano de Román, cuya valentía nos llevó a explorar nuevos caminos más allá de nuestro pueblo natal. Mucho debo a ella el haber realizado mis estudios en el Distrito Federal a nivel secundaria, preparatoria, licenciatura, maestría y doctorado. Agradezco sus constantes llamadas para saber que estaba bien y por tenerme presente siempre en su pensamiento. A mi adorada hija, Luna Nathalia, por su comprensión ante la ausencia de su padre, por ser tan suave y hacer posible que tengamos una relación padre-hija de mucha confianza y comunicación. A mis carnales, Edel y Oswaldo, por su apoyo, amistad, cariño y estar siempre ahí, a mi cuñada Daniela por toda la ayuda que me ha brindado. A mis adorados sobrinos Ocelotl, Tonatiuh y Balam, seres llenos de vida que ambientan la casa de mi madre y hermanos, cuya compañía y cariño revitalizan. A Lila y Mictlán, por sacarme a pasear a la montaña y al Bosque de Chapultepec, por el cariño externado en forma de lamentos, aullidos y rasguños. A Lazo, mi amigo perruno que conocí en la maestría en estado de abandono y me acompañó desde entonces, por morder y destruir los muebles del departamento en Tlalpan.

Un agradecimiento entrañable a Ana y Juana, su gata, por todo el amor y cariño, por el tiempo y espacio compartido, a Ana por la ayuda con la revisión de una de las versiones del primer capítulo, por los cientos de kilómetros de aventura en bicicleta, por los ascensos a la montaña. A Elena, mi

gran amiga desde la licenciatura, con quien he compartido mucho del andar por la vida, por lo vivido en Tlalpan junto a Huasca y todas las experiencias gratas compartidas.

La experiencia en El Colegio no hubiese sido la misma sin la compañía de mis compañeros de la generación del Doctorado en Historia 2019-2024, a quienes manifiesto mi respecto, admiración y cariño por ser tod@s un@s rifad@s. Gracias por el tiempo compartido en las aulas, por la amistad forjada con muchos de ellos, por su ayuda, los viajes, la pachanga y el baile. Un agradecimiento especial a Maritza, “la Chiquilla”, por la ayuda con la lectura de varios de los capítulos que integran esta investigación. A mis amigos “los Perros Locos”, Rubens Vandelan, Francisco Javier Sibaja, por el espacio compartido en el departamento de Coyoacán, por la ayuda, los ratos futboleros y las vueltas en cicla. A Miriam García Apolonio, por su amistad, los momentos compartidos y las idas al cerro. A Joel Guzmán, “el Mamón” por su valiosa ayuda; Grecia Chávez, “la Camarada”; Laura Mier, “mi Lauris”; Daniel Medel, “el Cainal”; Lorenia Ruíz, “la Hottie”; Erick Mancha, “el Amigo”; Silvestre Zepeda, “el Compay”; José Sovarzo, “el Capo”; Lireida Sánchez, “Lire”; Rosy Villarreal, “la Patrona”; Macarena Ríos, “Maca”, Pablo Kalax, Antonio Galindo y Miguel Sandoval.

Y por último, gracias a Chistoria porque ya salió campeón.

Para mis abuelos Oliva Román Fermín (†) y Ricardo Arellano Moreno (†),
cuyas enseñanzas continúan guiando mi camino.

Introducción

“El tipo, el aire,
los trajes de los indígenas,
están tomados con una esactitud [sic] maravillosa”¹

En 1856, Fernando Ramírez, en el artículo “Antigüedades mexicanas conservadas en El Museo Nacional de México”, incluido en el álbum *México y sus alrededores*, criticó la “incorrección del dibujo” y lo “fantástico de las explicaciones” del trabajo de Édouard Pingret sobre el tema de las antigüedades de México². Los objetos de crítica fueron la litografía *Antiquités mexicaines rapportées par M. Pingret* y el artículo “Antiquités mexicaines” publicados en la revista francesa *L’Illustration*³. Estas imprecisiones, en palabras de Ramírez, quien era conservador del Museo Nacional, se divulgaban “allende los mares” al respecto de la historia del país y la etnografía⁴.

La intención de refutar tal mirada extranjera en lo concerniente al tratamiento del tema de la población mexicana también fue externada en el álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Así lo manifestó el autor anónimo del artículo “El Aguador” en una entrevista que realizó a Trinidad, un aguador de la ciudad de México: “los mexicanos hemos dado en pintarnos a nosotros mismos”⁵. Avanzado el siglo XIX, obras como *The Republic of Mexico in 1876* de Antonio García Cubas continuaron manifestando este propósito, en este

¹ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 17. Florencio María del Castillo (Ciudad de México, 27 de noviembre de 1828- Veracruz, 27 de octubre de 1863), fue novelista, escritor, periodista y político mexicano de ideología liberal, ocupó los cargos de presidente del ayuntamiento de México y de Diputado del Congreso Constituyente. El epígrafe que recuperamos figura en las ediciones de *México y sus alrededores* de 1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869, álbum en el que el autor de forma frecuente abordó el tema indígena.

² RAMÍREZ, “Antigüedades mexicanas conservadas”, p. 33. La prensa mexicana externó una crítica similar en una nota acerca de la apertura de la sala de antigüedades en el museo de Louvre: “Es difícil, por la falta de una guía segura, clasificar estos monumentos apreciando su significación, sus usos o su fecha, aunque en diferentes épocas se han publicado obras considerables sobre las antigüedades de México y otras regiones de la América del Sur. Pero en general los dibujos que las acompañan son defectuosos, y las descripciones que las completan dejan mucho que desear bajo el punto de vista arqueológico”, “Antigüedades mexicanas”, en *Diario de Avisos* (28 marzo 1857). Ramírez (Parral, Chihuahua, 5 de mayo de 1804- Bonn, Alemania, 4 de marzo de 1871), fue historiador, político liberal moderado de creencias católicas, aunque también fue anticlerical. Asimismo, en lo político y en el vaivén de los diferentes regímenes que se sucedieron en México, fue federalista, centralista y monarquista.

³ Para la referencia sobre artículo véase Pingret, “Antiquités mexicaines” y para la litografía, Pingret, *Antiquités mexicaines rapportées par M. Pingret*, pp. 175-176.

⁴ RAMÍREZ, “Antigüedades mexicanas conservadas”, p. 33.

⁵ “El aguador”, p. 2.

caso, específicamente para disipar las impresiones erróneas emitidas por autores extranjeros sobre la nación mexicana, producto de la “mala intención” o por “el deseo de adquirir notoriedad como novelistas”⁶.

Además de objetar el tratamiento visual y literario de las publicaciones extranjeras, en el caso del álbum *México y sus alrededores* su objetivo también fue proporcionar “dibujos perfectos”, así como “descripciones y explicaciones minuciosas” acerca de los temas concernientes con México. En cuanto al tema etnográfico en lo visual, como versa en el epígrafe que recuperamos, Florencio María del Castillo valoró que “el tipo” y “los trajes de los indígenas” fueron “tomados con una esactitud [*sic*] maravillosa” por Casimiro Castro⁷. Al álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos* también subyace esta intención, pues el litógrafo Hesiquio Iriarte representó al aguador “pintiparado, tal como es”⁸. Igualmente, Antonio García Cubas trató el tema de la etnografía del país con datos “recientes” y “fidedignos” en el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, mientras que, en el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, proporcionó representaciones de los “tipos indígenas” por “métodos gráficos” de la mano de Francisco Mendoza⁹.

A partir de este panorama, esta tesis versa sobre el *realismo* con el que supuestamente la población mexicana fue representada en el siglo XIX a través del arte litográfico, en especial el indígena contemporáneo. Sobre la tradición pictórica de las *colecciones de trajes* desde la cual el indígena fue caracterizado, las teorías de la época en que enmarcaron su conocimiento como la etnológica del *tipo* y la interpretación de su condición. La representación visual y de conocimiento del indígena se realizaron bajo el costumbrismo de la época en algunas revistas literarias y álbumes, publicados en los últimos dos tercios del siglo XIX. Estos impresos tuvieron entre sus objetivos conocer a los indígenas que habitaban en México para “civilizarlos”, convertirlos en “verdaderos ciudadanos” o “elevarlos al rango de ciudadanos”¹⁰. Esta suerte de *indigenismo costumbrista* fue manifestada por autores como

⁶ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 5. La biografía y trayectoria formativa del historiador, geógrafo, estadista, cartógrafo y artista Antonio García Cubas las bosquejamos en la segunda parte del tercer capítulo.

⁷ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos. Camino”, p.17.

⁸ “El aguador”, p. 2.

⁹ GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico*, p. 2.

¹⁰ Para el primer entrecomillado GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, pp. 67-68; para el segundo y tercer entrecomillado DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos. Camino”, p.18.

García Cubas, para quien el mejor “remedio” del indígena era “el cruzamiento de [su] raza por medio de la colonización”¹¹. En esa línea de opinión Del Castillo propuso “mezclarla con las otras [razas]”, lo cual contribuiría a la construcción de una nación homogénea racialmente a semejanza de lo hecho por países como Argentina y Estados Unidos, pero sin que esto se planteara en términos de mestizaje¹². Además, García Cubas consideraba que era necesaria la “regeneración de los pueblos por medio del trabajo” para que contribuyeran al “progreso natural de la nación” en lo económico. En el caso del indígena Del Castillo se pronunció por “hacedlo trabajador” como remedio¹³.

Para llevar a cabo esta empresa, según Del Castillo, era fundamental conocer los “rasgos característicos de los indígenas, su idioma..., el traje que usa cada clase, por decirlo así, y sobre todo, los gritos de los diversos vendedores”¹⁴. Las diferencias de trajes, costumbres y “dialectos”, además de que manifestaban la heterogeneidad de “razas indígenas” que habitaban en México y proporcionaban información acerca de su condición, para García Cubas eran indicadores que permitían identificar a las “razas” susceptibles de civilización de las que no lo eran¹⁵. Desde tal perspectiva, esta tesis se propone demostrar que la publicación de actos performativos en revistas y álbumes, conformados por imagen y texto, configuraron un régimen de alteridad en el costumbrismo. Los objetivos de esta tradición fueron la visualización de la “clase indígena” o “raza indígena” a través del arte litográfico, su conocimiento, categorización y atribución de sentido a estas nociones¹⁶. Del mismo modo hubo interés por intervenir en la forma de vida de los indígenas.

La percepción de alteridad en la tradición costumbrista en México como manifestación indigenista

Desde el siglo XVI la percepción de la alteridad y su clasificación han sido fluctuantes, así como las diferentes políticas encaminadas a modificar su forma de vida tanto en la Colonia como en el Estado nación, ya sea para “civilizarla” o integrarla. En su estudio clásico *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950), el filósofo Luis Villoro identificó tres

¹¹ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 71.

¹² DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 18.

¹³ GARCÍA, “Una excursión a la caverna de Cacahuamilpa”, p. 199; DEL CASTILLO, Florencio María, “Trajes mexicanos”, p. 19.

¹⁴ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 18.

¹⁵ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*.

¹⁶ Al respecto véase CABALLERO y GIUDICELLI, *Regímenes de alteridad*.

manifestaciones indigenistas, entendida esta tradición como el “conjunto de concepciones teóricas y de procesos concienciales que, a lo largo de las épocas, han manifestado lo indígena”¹⁷. Primeramente, el autor hace referencia al indigenismo de corte cristiano-católico originado en la Colonia, en el cual sobresale Bernardino de Sahagún.

El segundo momento corresponde al indigenismo del “moderno racionalismo” del siglo XVIII y “cientismo” del siglo XIX, el cual se subdivide en tres etapas. La primera corresponde al “humanismo ilustrado”, cuyo principal exponente es Francisco Javier Clavijero; la segunda, considerada la versión romántica de la anterior fase, es representada por fray Servando Teresa de Mier; mientras que la tercera, caracterizada por Villoro como “la historiografía cientista del siglo XIX”, la representa Manuel Orozco y Berra. Finalmente, en la tercera etapa Villoro destaca a Francisco Pimentel, quien, según el crítico, estableció los orígenes del indigenismo gubernamental implementado a mediados del siglo XX. El estudio subraya que los referentes fundacionales del indigenismo gubernamental a escala continental son el Congreso de Pátzcuaro (1940) y el Instituto Indigenista Interamericano, mientras que en México es con la creación del Instituto Nacional Indigenista (1948).

Otro estudio acerca de esta tradición es *El indigenismo* (1998) del escritor Henry Favre, para quien la revaloración de lo indígena se hizo en oposición a la cultura occidental, para combatir el hispanismo y, en particular, la idea de que la conquista unió a los hispanoamericanos y los españoles. Desde su perspectiva, el paradigma racial fue utilizado para interpretar la condición del indígena, el cual dominó todo el pensamiento nacionalista en México hasta la Revolución de 1910. En esta línea argumentativa, Favre retoma la propuesta de Francisco Pimentel en términos de que “el mestizaje biológico ofrece la solución definitiva al problema indio, al mismo tiempo que la cuestión nacional en todos sus aspectos”¹⁸. Para otros autores de la época, como Justo Sierra, el mestizo era “el factor dinámico de nuestra historia”, pues “las cualidades complementarias de las razas se trasladan al mestizo, que hereda la eficacia para la acción del criollo y la resistencia del indio”¹⁹. En la perspectiva de Riva Palacio y, en términos de mestizaje, a México le llevaría dos siglos para purgarse de su fondo biológico indígena y “blanquearse” completamente. No obstante, las

¹⁷ Para más información, consúltese VILLORO, *Los grandes momentos*.

¹⁸ FAVRE, *El indigenismo*, p. 39.

¹⁹ Citado en FAVRE, *El indigenismo*, p. 41.

propuestas del crítico para la solución del “problema indígena” fueron posteriores a las de los autores que aquí analizamos.

En un estudio reciente acerca de esta tradición, en *La historia mínima del indigenismo en América Latina* (2021) del antropólogo Andrés Fábregas Puig, se entiende al indigenismo como una política de Estado para asimilar la diversidad cultural, la cual fue considerada como “un obstáculo para consolidar [los] nacionalismos emergentes” en América Latina²⁰. En este sentido, el estudioso entiende el indigenismo como una iniciativa del gobierno para intervenir en la forma de vida de los indígenas. En su revisión histórica del indigenismo, el autor coincide con Villoro en destacar la figura de Fray Bartolomé de las Casas como uno de los incursores de este movimiento. No obstante, Fábregas da un salto abrupto hasta la Revolución Mexicana en el caso de México y brevemente menciona a Francisco Pimentel. Cuando Fábregas aborda el siglo XX, refiere la creación de la Secretaría de Educación Pública para señalar que fue entonces que la cuestión indígena se consideró como un problema cultural y la educación fue la solución que se propuso para la integración del indígena.

En estos trabajos se omiten a autores como Manuel Payno, Gerónimo del Castillo, Juan José Hernández, Florencio María del Castillo y Antonio García Cubas, quienes no son reconocidos como representantes de la tradición indigenista. Sin embargo, este grupo de autores desarrollaron su obra en el marco de lo que en esta tesis denominamos indigenismo costumbrista, por lo que los consideramos como exponentes de esta tradición. El abordaje del tema de tales autores fue principalmente con motivo de la descripción de algunas litografías que representan al indígena, precisamente las perspectivas y propuestas de tales autores para la solución del problema indígena se diferencian de exponentes posteriores de finales del siglo XIX como Pimentel, Bulnes y Molina Enríquez, quienes plantearon desde una perspectiva biológica que la mejor solución era a través del mestizaje.

Si bien los estudios sobre el indigenismo se han enfocado principalmente en el análisis de fuentes textuales, esta tesis propone prestar atención a la imagen. A diferencia de los enfoques anteriores, que consideran al indigenismo como iniciativa y política del gobierno del siglo XX, en esta tesis se exploran otras manifestaciones performativas que configuraron regímenes de alteridad, particularmente en el caso de los impresos costumbristas. Lo que aquí

²⁰ FÁBREGAS, *Historia mínima del indigenismo*, p. 13.

designamos como *régimen de alteridad costumbrista* y que consideramos como parte de los indigenismos, fue planteado por autores como Manuel Payno, Gerónimo del Castillo, Juan José Hernández, Florencio María del Castillo, Niceto de Zamacois, Guillermo Prieto y Antonio García Cubas, quienes manifestaron propuestas dirigidas al cambio social entre los pueblos indígenas. Algunos de sus planteamientos, con otros matices, posteriormente fueron recuperados por intelectuales como Manuel Orozco y Berra, Francisco Bulnes, Francisco Pimentel, Andrés Molina Enríquez y hacen eco en autores fundadores de la antropología en México, como Manuel Gamio, considerado como uno de los mayores exponentes del indigenismo.

Finalmente, es importante asentar que los estudios del indigenismo antes mencionados generalizan al establecer que en el siglo XIX la cuestión indígena fue considerada como un problema racial en su dimensión biológica, mientras que en el siglo XX fue percibido como cultural. No obstante, es posible que ambas perspectivas estén imbricadas en los diferentes regímenes de alteridad, un aspecto que revela esta investigación en el caso del costumbrismo. Igualmente, en tales estudios se generaliza al considerar que el mestizaje fue el principal postulado para solucionar la cuestión de la diversidad; sin embargo, como exponemos aquí, una vía de integración propuesta en el costumbrismo fue la laboral, aunque también se hace referencia a la colonización y el “cruzamiento de la raza”, pero no concretamente en términos de mestizaje.

Durante los primeros dos tercios del siglo XIX, el divisionismo entre federalistas y centralistas o, a decir del historiador Edmundo O’Gorman, las disputas entre monarquistas y republicanos imposibilitaron que México se consolidara como República y se desarrollara como nación hasta 1867. Los intereses de las facciones políticas mantuvieron al país con un desarrollo económico inestable; de tal forma que, después de consumada la independencia, el país se encontraba en banca rota y descapitalizado. El ejercicio de la política tampoco permitió el fortalecimiento de las instituciones, además, la heterogeneidad de la población y sus intereses, que eran de ámbito local, fueron elementos que contribuyeron a este clima de inestabilidad. Asimismo, el cambio de régimen del federalismo al centralismo, el establecimiento de una dictadura, un segundo centralismo y, finalmente, la vuelta al federalismo, impidieron la continuidad institucional y su fortalecimiento. Aunado a lo

anterior, la falta de una economía próspera como en el virreinato de la Nueva España fue otro factor que se sumó a la situación de inestabilidad en México y su vulnerabilidad frente a países como Estados Unidos, lo que desembocó en la guerra de 1847.

En la segunda década del siglo XIX, después de la firma de los Tratados de Córdoba, México comenzó su andar como nación independiente. Desde entonces se sucedieron diferentes regímenes a consecuencia de la inestabilidad política. Al respecto, las disputas entre monarquistas y republicanos se tornaron en inestabilidad política para el país por establecer una forma de gobierno que permitiera la consolidación de la nación. Así pues, en México se estableció un Primer Imperio entre 1821 y 1823. Después una primera República federal entre 1824 y 1836; ulteriormente una República centralista entre 1836 y 1847; en seguida fue establecida una segunda República federal entre 1847 y 1867. En paralelo hubo un Segundo Imperio entre 1863 y 1867 y, por último, se restableció el modelo republicano desde 1867 hasta hoy en día. Durante esta centuria cuarenta líderes políticos gobernaron México, algunos por períodos cortos como en el caso de Agustín de Iturbide, quien sólo estuvo dieciocho meses en el poder.

Por su parte, entre 1824 y 1833 hubo siete presidentes, incluido un triunvirato en 1829 y sólo Guadalupe Victoria concluyó su mandato. En casos como el de Antonio López de Santa Anna, fue presidente once veces entre 1833 y 1855, incluyendo dos dictaduras y, en algunas ocasiones, fungió como presidente interino. Muestra de la inestabilidad política y las disputas por el poder es que, entre 1863 y 1867, hubo dos regímenes de gobierno paralelos: el republicano y liberal de Benito Juárez y el imperialista de Maximiliano. En el caso de Porfirio Díaz, después del restablecimiento de la República, su gobierno se prolongó por casi treinta años y estuvo en el poder entre 1876-1880 y 1884-1911.

Para la consolidación de la República tuvieron que suscitarse cambios en el liberalismo en aras de trascender dos vertientes opuestas: por una parte, la que intentaba abatir los privilegios del clero y la milicia en pro del progreso y, por otra, la que promovía la permanencia del antiguo régimen. El liberalismo rompió con el régimen anterior (basado en el corporativismo), para la construcción de una sociedad de ciudadanos bajo el principio de igualdad y la libertad de carácter iusnaturalista, esto en oposición a una libertad de tipo pactista.

Así pues, la evolución del federalismo liberal se entiende a través de la transición de un federalismo de compromiso entre 1867-1890 a uno de tipo conciliatorio que marcó la época de 1890-1911. El federalismo de compromiso se caracterizó por su empeño en implementar, a través de la creación de instituciones, un poder efectivo, a la vez que intentó coincidir la esfera teórica con la realidad. Lo anterior responde, por una parte, a la elaboración de las constituciones estatales, como también el definir el ámbito de poder del federalismo de compromiso. Por otro lado, se crearon sistemas electorales, se institucionalizó el poder municipal y se buscó controlar la autonomía. Si bien hubo ciertas tendencias para reafirmar el poder federal mediante diferentes mecanismos, en realidad predominó el interés por definir, desde el ámbito de la ley, las esferas de poder por conducto de mecanismos de contrapeso como el senado y el poder judicial. Finalmente, la convergencia de intereses entre las esferas política-institucional y política-financiera confirmó la supremacía de la federación en cuanto garante y conciliadora en la etapa del federalismo de compromiso²¹.

Hacia 1858 México tenía una población aproximada de 8 238 088 habitantes. De acuerdo con Antonio García Cubas, 1 656 620 eran de raza “europea pura”, 2 208 824 indígenas y 4 417 644 de “raza mista”²². Esta sociedad heterogénea, desde la mirada de la época, era el mayor obstáculo del país para poner en práctica la retórica de los políticos, siendo el indígena particularmente problemático²³. La presencia de la diversidad de “razas indígenas” que habitaba en el país fue objeto de atención por parte del emergente Estado nación mexicano. Por ello, algunos de sus intelectuales/funcionarios realizaron un balance acerca de la condición de los indígenas. Tales intelectuales propusieron soluciones para el “mejoramiento de su raza” y “utilidad [a] la nación”²⁴.

En los primeros años de vida independiente en México la condición racial no fue determinante para asignar la ciudadanía e igualdad jurídica a los individuos, pues se enfatizó la construcción de un Estado fiscal con el objetivo de recaudar fondos para el erario dada la

²¹ En relación con los últimos párrafos véase VÁZQUEZ, “Continuidades en el debate” y “México y la guerra con Estados Unidos”; LIRA, “El estado liberal y las corporaciones”; O’GORMAN, “La supervivencia política novohispana”; CARMAGNANI, “El federalismo liberal mexicano” y MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*.

²² GARCÍA, “Notas geográficas y estadísticas”, p. 15; “Población de la República”, en *La Sociedad*, (22 noviembre 1858).

²³ VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 784.

²⁴ GARCÍA, *Escritos diversos entre 1870 y 1874*, p. 68.

crisis financiera que enfrentaba el país²⁵. Así pues, para el gobierno era fundamental conocer el tipo de población que habitaba en el territorio con la “finalidad de cobrar la contribución personal a todo aquel mayor de 16 años, no importando la ‘calidad racial’”²⁶. En este sentido, en los primeros años de la República, la ciudadanía estuvo supeditada a tener “una renta anual de doscientos pesos por lo menos, procedente de capital físico, industria o trabajo honesto”. Posteriormente, en 1850, se ampliaron los requisitos y, además, era necesario saber “leer y escribir”²⁷.

De acuerdo con las cartas magnas de la época, en la Constitución federal de 1824 la determinación de los requisitos para obtener la condición de ciudadano quedó delegada a las legislaciones de los estados. En la Constitución centralista de 1836 la ciudadanía estuvo supeditada a tener una renta anual fija procedente del inmobiliario, la industria o el trabajo personal honesto y útil a la sociedad. Del mismo modo, el voto era censitario y sólo podían ejercerlo las personas con ingresos anuales de cien pesos. En la Constitución de 1857 el carácter de ciudadano se asoció a cláusulas como ser mayor de edad, tener 18 años si se era casado o 21 para los solteros, así como tener una forma honesta de vivir²⁸. Resulta notable que no se hace referencia a la condición racial.

Por tanto, con lo que respecta a la alteridad “no hay un ‘problema indio’ en su sentido racial en las primeras décadas de vida independiente. La preocupación por la marginación y exclusión de las poblaciones nativas no se atribuye de manera general a características biológicas sino sociojurídicas”²⁹. A este respecto, uno de los argumentos de esta investigación es que en las décadas que transcurren entre 1840 y 1880, la comprensión de la alteridad fue enmarcada en planteamientos iusnaturalistas del derecho natural de Rousseau y la teoría etnológica del *tipo*, así como en los postulados acerca del trabajo y la teoría racial, en menor medida desde una perspectiva biológica. Precisamente esta también se entendía en un sentido genealógico y cultural. En tal periodo se preponderó el conocimiento de las

²⁵ WARMAN, *Los indios mexicanos*, p. 23.

²⁶ ESCOBAR, *Los pueblos indios*, p. 13.

²⁷ FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, pp. 49-50.

²⁸ *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1824; Constitución de 1836*, primera ley, art. 10; *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1857*, Sección IV, art. 34.

²⁹ PÉREZ, “Raza y construcción nacional”, p. 64.

costumbres, el carácter y la vocación laboral del indígena³⁰. Con lo cual, se propuso su integración a partir de esta última vía, sin que esto implique que no se haya considerado la mezcla biológica³¹.

Autores de la época, como Florencio María del Castillo y Antonio García Cubas, observaban que los indígenas habían “degenerado” y su estado era de decadencia. Una de las interpretaciones que la historiografía proporciona al respecto es que al momento de la conquista los indígenas tenían diferentes grados de civilización. Al ser tratados homogéneamente de manera paternalista por la política colonial y la iglesia católica, hubo retroceso en los indígenas más “civilizados” y estancamiento en otros, lo que contribuyó a su “degeneración”³². En la apreciación de Del Castillo y García Cubas, la “degeneración” entre los indígenas era resultado de la condición de servidumbre que padecieron durante el régimen colonial, aunado a sus matrimonios prematuros, lo que tuvo como consecuencia la pérdida de “pureza de raza”, costumbres e idioma. En la época se consideraba que la “decadencia” la manifestaban su carácter desconfiado, “simulación”, “astucia” y “pertinacia”, así como su “indolencia”, “ignorancia” y “desaseo”.

La condición laboral del indígena fue tema de gran interés en las primeras décadas de la República, por lo que algunos escritores se avocaron a la evaluación de las ocupaciones que desempeñaban y exteriorizaron sus opiniones al respecto. Por una parte, consideraban que estas no contribuían a la mejora de su condición y tampoco al progreso de la nación pues obtenían “una ganancia muy corta por todo un día de trabajo”. Aunque, por otra parte, reconocían que proveían de objetos de primera necesidad a la ciudad de México, tema que abordamos en el capítulo quinto. En este sentido, incluso se correlacionaba “degeneración” y ocupación indígena, pues se creía que quienes tenían esta condición eran principalmente aquellos que se “ocupa[ban] en el comercio pequeño”³³. Tal actividad no era considerada como trabajo, así lo apreciaron autores como Del Castillo y García Cubas, quien propuso la

³⁰ Al respecto, llama la atención que, en el siglo XX, desde una perspectiva antropológica, autores como Frederick Starr continuaron interesados en indagar en relación con “las costumbres y oficios a que estén dedicados los vecinos de la población” de Chilchota, Michoacán, citado en CALDERÓN, “Los bustos de yeso”, p. 93.

³¹ Para más información, consúltese PÉREZ, “Raza y construcción nacional”

³² URÍAS, *Indígena y criminal*, p. 79; PÉREZ, “Raza y construcción nacional. México”, p. 75.

³³ Para los entrecomillados DEL CASTILLO, “Trajes mexicanos”, p. 19.

“regeneración de los pueblos por medio del trabajo”. Con lo cual, se pensaba que, en algunos lugares, “la gente no era muy dada al trabajo”, la cual los comerciantes estaban incluidos³⁴.

Aunado a la “degeneración” observada entre los indígenas y su falta de vocación para el trabajo asalariado, las resistencias indígenas fueron valoradas como otro obstáculo para la construcción y la estabilidad de la nación, las cuales fueron percibidas por algunos escritores de la época como movimientos con tintes de odio racial. Si bien las rebeliones indígenas a lo largo del territorio nacional fueron consecuencia de la irrupción del gobierno en la forma de vida de determinados grupos, tales movimientos fueron vistos como un peligro para la unidad nacional. Se pensaba que las intervenciones del gobierno justificaban la necesidad de civilizar a los indígenas y legitimar su pacificación por la vía de la violencia e incluso su exterminio³⁵.

Derivado de los balances acerca del indígena en cuanto a su “estado civilizatorio”, condición laboral y “atavismo”, (el cual se manifestaba en forma de violencia), tanto la élite intelectual, como el gobierno mostraron interés al respecto. En el ámbito económico, el historiador económico Karl Polanyi ha argumentado que la conversión del trabajo y la tierra a mercancías en la Europa del siglo XIX tuvieron como consecuencia la desarticulación de las estructuras fundamentales en las comunidades indígenas de los países coloniales, los cuales fueron empleados como mano de obra³⁶. El historiador y antropólogo Federico Navarrete ha sopesado cómo impactó esta gran transformación en México. El crítico argumenta que la exigencia de mano de obra que el desarrollo económico capitalista de corte agroexportador, minero y de industria petrolera requería, transformó a los indígenas en “proletarios rurales y urbanos”³⁷. En tal sentido, algunos autores de la época consideraron que había que “regenerar” al indígena por medio del trabajo, ya que éste fue entendido como una vía para su “civilización” y el progreso de la nación.

En consecuencia, así como fueron implementadas políticas especiales en la Colonia para cambiar la condición del indígena, los gobiernos post independentistas buscaron intervenir en su forma de vida. Dichas iniciativas han sido conocidas como indigenismos, no

³⁴ Para los entrecomillados GARCÍA, “Congregaciones del Jobo”, p. 199.

³⁵ Para más información véase ESCOBAR, *Los pueblos indios en los tiempos* y NAVARRETE, “1847- 1949: el siglo que cambió”, p. 136.

³⁶ Para más información, véase POLANYI, *La gran transformación*.

³⁷ NAVARRETE, “1847- 1949: el siglo que cambió”, p. 140.

obstante, las propuestas desarrolladas en el costumbrismo no han sido contempladas como parte de esta tradición. Pero ¿cuáles eran los indígenas de quienes se quería modificar su forma de vida?, la respuesta la desarrollamos en el próximo apartado.

La percepción del indígena en México en la segunda mitad del siglo XIX

En el siglo XIX se decía que en México cohabitaban “tres grupos o razas”: la “europea y española americana”, “mezclada” e “indígena”. En el caso de “la raza indígena”, a decir del escritor, periodista y político mexicano Florencio María del Castillo, yacía “sumergida en la abyección más profunda y en una miseria espantosa”, su condición era de “decadencia y degeneración”, por esta razón consideraba que tal grupo ofrecía pocos “elementos de vitalidad y vigor para el progreso de la República”³⁸. Desde una perspectiva próxima a la teoría etnológica del *tipo*, para García Cubas, las mismas costumbres y el carácter desconfiado de los indígenas en “el tiempo del gobierno colonial” continuaban “manifestándose bajo las leyes protectoras de la República”. No obstante, dependiendo del lugar donde habitaban, los indígenas ostentaban diferencias en cuanto a “condición, docilidad y civilización” y no debía juzgarse de la misma manera a los del norte, centro y sur de México³⁹.

En el norte, la definición de un nuevo lindero entre México y Estados Unidos, a consecuencia de la pérdida de Texas y de la guerra de 1847 entre ambos países, reconfiguró el espacio donde interactuaban mexicanos, americanos, “indios amigos” e “indios salvajes”⁴⁰. En este contexto, los “indios salvajes”, como comanches y apaches, algunos de los cuales previamente habitaban en México, fueron identificados como “parte de otra nación” y significaron una de las principales preocupaciones para el gobierno. Lo anterior debido a la amenaza que supuestamente representaban las incursiones de los “indios salvajes” en los estados del norte del país para el “abigeato”, el “saqueo” de pueblos y la “toma de cautivos”, todo lo cual vulneraba la soberanía territorial⁴¹.

³⁸ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 17.

³⁹ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 71.

⁴⁰ Para más información, véase TERRAZAS, “Ganado, armas y cautivos”, TERRAZAS, “Efectos del nuevo lindero”, TERRAZAS, BASANTE y GURZA, “Conflictos heredados y nuevas interacciones”

⁴¹ RODRÍGUEZ, *La guerra entre bárbaros y civilizados*, p. 68.

A causa de esta percepción de los “indios salvajes”, los gobiernos locales de los estados fronterizos del norte recurrieron a *contratas de sangre* para exterminar esta amenaza⁴². No obstante, en julio de 1848, el gobierno nacional decretó el establecimiento de Colonias Militares dada la atención especial y urgente que esos territorios requerían, pues incluso se trataba de “conservar la integridad del territorio” de la nación. Las Colonias Militares dependían directamente del “gobierno general” y, debido a que la guerra contra los “indios salvajes” era considerada una cuestión nacional, tenía que “hacerse única y exclusivamente por cuenta del gobierno de la Unión”⁴³. Por esta razón, el gobierno asignó un presupuesto para el “agasajo de costumbre a los indios amigos que se [acercaran] a las colonias” con la intención de contribuir a la causa nacional⁴⁴.

Hacia 1850 la situación no mejoraba, por ello el gobierno mexicano, a través de sus funcionarios locales, decretó nuevas previsiones para la mejora de las Colonias Militares y firmó un tratado con las tribus de indios amigos seminola, mascoga y kikapú⁴⁵. Resulta importante mencionar que, de acuerdo con el decreto de 1846, tales extranjeros no eran deseados, incluso, resultaba indignante para algunos sectores de la población que el territorio de la nación fuese defendido de las invasiones por indígenas considerados como “salvajes”⁴⁶. La propuesta por parte de los indígenas fue presentada formalmente en julio de 1850 ante el subinspector de las Colonias Militares de Oriente (CMO), Juan Manuel Maldonado, por los capitanes Gato del Monte (Wild Cat) de la tribu seminola, Papicuano de la kikapú y el “moreno” John Horse (Juan Caballo) de la mascoga. Unas semanas después el tratado fue firmado por Antonio María Jáuregui, inspector de las CMO y por Gato del Monte, cuyas bases quedaron sujetas a la aprobación del “Supremo Gobierno General”.

⁴² “Irrupciones de los indios bárbaros. Triste situación de los Estados fronterizos. Medidas desesperadas”, en *El Universal* (30 agosto 1849).

⁴³ NIETO, “Defensa y política. El caso de”, p. 283.

⁴⁴ Art. 4º “Decreto del gobierno sobre el establecimiento de colonias militares y su reglamento”, número 3095, (19 julio 1848) en: DUBLÁN y LOZANO, *Legislación Mexicana*, TOMO V, pp. 422-423.

⁴⁵ “Circular. Medidas para la mejora de las colonias militares”, número 3483 (18 octubre 1850) en: DUBLÁN y LOZANO, *Legislación mexicana*, TOMO V, pp. 747-750.

⁴⁶ “Decreto del gobierno. Sobre naturalización de extranjeros”, número 2900 (10 septiembre 1846) en: DUBLÁN y LOZANO, *Legislación mexicana*, TOMO V, p. 161. En este decreto se estableció que los extranjeros debían acreditar el ejercicio de alguna profesión o industria útil con la cual pudieran subsistir para su naturalización. Otra forma en la que un extranjero podía ser naturalizado era ponerse “al servicio de la nación, en el ejército o la armada”; “Seminoles y Quicapus”, en *El Universal* (27 enero 1852).

El gobierno aprobó el tratado por dos razones, una era que había que procurar el aumento de la población con gente laboriosa y útil para el cultivo de la tierra, la otra fue por la necesidad de repeler a los “indios bárbaros” y defender el territorio. Los indígenas de las tribus seminola, kikapú y mascoga fueron considerados como “hombres industriuosos y trabajadores, cuyo carácter y hábitos los aproxima[ba] a la civilización”. Ellos tenían la reputación de no ser “bárbaros”, pues vivían del trabajo y profesaban costumbres morales buenas, “sin dejar de ser guerreros y de un valor a toda prueba”. Fue por estos motivos, además de “la lealtad y religiosidad con que dichas tribus [cumplían] los compromisos que contraen”, que el presidente resolvió admitir su establecimiento en territorio mexicano⁴⁷.

Debido a la amenaza que las “tribus salvajes” significaban para el país, así como la importancia que, en el caso de los kikapús, tuvieron para la defensa de la población de los estados del norte y de la soberanía territorial, fueron tema de interés en las publicaciones en el siglo XIX. En esa época se elaboraron representaciones visuales en arte litográfico y grabado de estos “indios salvajes”, figuran en las obras de viajeros, calendarios, revistas literarias como *El Museo Mexicano*, *El Liceo Mexicano* y álbumes como el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. En el caso de los kikapú, ellos figuran en dos ediciones de *México y sus alrededores* (1863-1864 y 1869). Tales ejemplos se tratan de representaciones en litografía, algunas de las cuales analizaremos aquí, así como los artículos descriptivos que, en diálogo con la imagen informan acerca su apreciación, características y condición.

En el caso de los indígenas mayas que habitaban en el sur de México, en general eran considerados como “insurrectos” debido a sus constantes rebeliones por la defensa de su autonomía en la cuarta década del siglo XIX, quienes se mantuvieron en armas hasta principios del siglo XX, mejor conocidas como Guerra de Castas. Algunos de estos indígenas fueron tomados como prisioneros de guerra y vendidos a La Habana, Cuba, como esclavos⁴⁸.

⁴⁷ “Tratado entre el inspector general de las colonias militares de oriente y el jefe de las tribus” (26 julio 1850), Archivo General del Estado de Coahuila (AGEC), Fondo Colonias Militares de Oriente (FCMO), Caja 8, Expediente 27, f.2; *Informe de la Comisión Pesquisidora*, p. 108- 111; “Seminole y Quikapuz”, en *El Siglo Diez y Nueve* (01 enero 1853); “Informe del subinspector Juan Manuel Maldonado” (12 julio 1850) AGEC, FCMO, Caja 8, Expediente 27, f.2; “Comunicación del subinspector Juan Maldonado con el coordinador Juan Galán” (13 julio 1850), AGEC, FCMO, Caja 8, Expediente 9, f.1.

⁴⁸ “Indios de Yucatán”, en *El Monitor Republicano* (13 noviembre 1855) en: ROJAS, *El indio en la prensa*, p. 170.

Dichos levantamientos fueron considerados por el gobierno como un intento de “aniquilar” a las demás razas⁴⁹, en particular por el odio que supuestamente tenían hacia los “blancos”, de acuerdo con Gerónimo Castillo⁵⁰. Tal apreciación llevó a considerar a los indígenas mayas como “bárbaros” o “salvajes”, pues eran poblaciones que no acataban reglas y por ello se intentó exterminarlas⁵¹. “La raza yucateca”, a decir de García Cubas, era “belicosa y crecida”, había causado muchos males al país, pocas veces estaba en “paz y casi siempre en una guerra desastrosa”, por esta razón la península de Yucatán estaba arruinada⁵².

En el caso de los indígenas de Tabasco y Chiapas, de acuerdo con las indagaciones de García Cubas acerca de sus “costumbres, usos e inclinaciones”, no revelaban “esperanza para el mejoramiento de su raza y utilidad de la nación”. Los de Tabasco preferían “la vida salvaje en las montañas, a las ventajas de la sociedad”, además de que su contacto con los “petenes y emigrados de Yucatán introdujo en ellos la desmoralización”. Los que habitaban en los márgenes del río Usumacinta era “muy afectos a la embriaguez”; esta misma condición la compartían los del estado de Chiapas⁵³. Los indígenas del sur de México también forman parte del itinerario de representaciones visuales de la alteridad que se elaboraron en el siglo XIX e igualmente, incluyen textos explicativos. En el caso de los mayas, ellos figuran como parte de los contenidos de álbumes de viajeros como Jean-Frédéric Waldeck, en revistas como *El Liceo Mexicano* y el *Registro Yucateco*. Asimismo, en obras como *The Republic of Mexico in 1876* y el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, algunas de las cuales constituyen la serie de representaciones que analizamos en esta investigación.

Los indígenas “más menos civilizados” que habitaban en “los pueblos de la gran cordillera” del país y la costa, habían conservado “más puras sus antiguas tradiciones y habla primitiva”, se dedicaban a la agricultura, la manufactura y el comercio⁵⁴. En general eran

⁴⁹ FALCÓN, *Las rasgadas de la descolonización*, p. 57.

⁵⁰ CASTILLO, “Carácter, costumbres y condición de los indios”, p. 50. VALLADO, “La evolución en la representación de los indios”, p. 205; SANTANDER, *Entre vainillales y fusiles*. Castillo (Mérida, Yucatán, 29 de septiembre de 1804- 1866), fue impresor, escritor y político yucateco en el siglo XIX, también fue diputado federal y local, senador y editor de revistas como *El Registro Yucateco*, *El Mosaico* y *La Miscelánea*. Asimismo, fue negociador de la anexión de Yucatán a la república mexicana.

⁵¹ LÓPEZ, “Inhabiting Identities”, p. 135.

⁵² GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, p. 68.

⁵³ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, pp. 68-70.

⁵⁴ GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico*, p. 19.

considerados como aseados, de carácter dócil, respetuoso y tenían “repugnancia al robo”⁵⁵. En el caso de las “indias de Veracruz y Oaxaca” se destacaban por la elaboración de sus tejidos de algodón, así como en la fabricación de cestos, “loza ordinaria”, sombreros, mantequilla, quesos y otros artículos que comerciaban en los *tianguis*⁵⁶. Su buen carácter y disposición al trabajo, en la apreciación de García Cubas, facilitaban su “civilización”. La valoración del autor posiblemente se relaciona con el hecho de que, a algunos los indígenas de la cordillera los consideraba como “oriundos de la verdadera raza azteca” y una de “las razas más importantes” porque habían conservado puros su idioma, trajes y costumbres⁵⁷.

García Cubas proponía que, para “conocer a la raza indígena”, era necesario estudiar el carácter, usos y costumbres de los que habitaban en las “fragosidades de la sierra”, pues ahí era posible conocer a los “pueblos susceptibles de civilización” y a los que eran incapaces de adquirirla. Por ejemplo, en la sierra de Huachinango, en una corta extensión territorial, habitaban indígenas con instinto y carácter opuestos, lo cual, lo revelaba el idioma que hablaban, caracterizado como “dulce y armonioso” en el caso de los mexicanos y “áspero y gutural” en el de los otomíes⁵⁸. Una característica que García Cubas señala en términos de género es que las mujeres eran más activas e industriosas que los hombres, además de aseadas⁵⁹. Esta apreciación el autor la compartía con Florencio María del Castillo, quien expresa que las “mujeres trabaja[ban] más que los hombres” y recorrían largas distancias para ir a la ciudad de México a vender su “miserable mercancía”⁶⁰. Al igual que en los dos casos bosquejados, estos indígenas también forman parte del itinerario de representaciones de la alteridad elaboradas en el siglo XIX que analizamos, quienes figuran en obras como *México y sus alrededores*, *The Republic in Mexico in 1876*, el *Álbum del ferrocarril mexicano* y el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*.

Además de los “indios salvajes” que habitaban en el norte del país, los indígenas insurrectos de Yucatán, los de Tabasco y Chiapas, los indígenas de las cordilleras y de la costa, otro grupo que se identificaba eran los indígenas que habitaban en la “mesa central

⁵⁵ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, pp. 67-68.

⁵⁶ GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico*, p. 20; GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 64.

⁵⁷ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 74.

⁵⁸ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 85.

⁵⁹ GARCÍA, “Una excursión a la costa veracruzana”, p. 593.

⁶⁰ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 18.

[del país], generalmente degenerados”. Ellos eran considerados “indolentes” y “desaseados” en extremo, particularmente los que habitaban en lugares cercanos a las capitales, pues se les denominaba “los más degenerados”⁶¹. La causa de su condición de “miseria y abyección” era debido a que familias numerosas habitaban en una “miserable choza” donde respiraban “aire inficionado”, aunado a sus “penosas y fuertes ocupaciones cotidianas”, así como por su escasa y alimentación poco nutritiva⁶².

En el caso de los niños, crecían “débiles y enfermizos”, constantemente veían amenazada su vida por la viruela, que era la enfermedad más “perniciosa en la raza indígena”. Así pues, los “males” de los indígenas no estaban en su “propia naturaleza sino en la costumbre de sus individuos”, de esta forma, se consideraba que su problema no era biológico sino cultural⁶³. Estos indígenas también fueron representados de forma visual en el arte litográfico e, igualmente, incluyen artículos descriptivos, los cuales figuran en la *Revista Científica y Literaria de Méjico*, pero en especial en *México y sus alrededores*, imágenes que analizamos aquí.

Derivado de este balance acerca de la alteridad, autores como Florencio María del Castillo, Manuel Payno, Niceto de Zamacois, Juan José Hernández y Gerónimo del Castillo llegaron a la conclusión que la condición del indígena era “deplorable”. Por ejemplo, la tesis de García Cubas era que: la “raza indígena se debilita y decrece a la vez que se vigoriza y progresa la raza blanca”, un hecho que estaba en “perfecto acuerdo con las leyes de la naturaleza”⁶⁴. En este sentido, el diagnóstico de estos autores acerca de la “raza indígena” era desalentador por el estado de “decadencia” y “degeneración” en que, consideraban, se encontraba, aunado al decrecimiento demográfico y pronta desaparición de algunos indígenas en el norte de México.

Por lo anterior, hubo interés en documentar en imágenes a la alteridad. También por la “decadencia” de la “raza indígena”, en las revistas literarias y álbumes se manifestaron diferentes propuestas para promover “el mejoramiento de su raza” y considerar su utilidad para la nación. Estos impresos recurrentemente proporcionaron representaciones del indígena

⁶¹ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, p. 67.

⁶² GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, p. 60.

⁶³ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, pp. 60-61.

⁶⁴ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística General”, p. 59.

en litografía en aras de mostrar cómo era visualmente la alteridad, tema del que trata esta investigación. Por tal motivo es fundamental realizar un balance acerca de los estudios de la visualización del indígena, aspecto que a continuación desarrollamos.

Estudios acerca de la visualización del indígena

El régimen de alteridad costumbrista ha sido pasado por alto como parte de los indigenismos en los estudios clásicos y recientes sobre este tema en México⁶⁵. Asimismo, dada la centralidad que se ha concedido a lo textual para comprender los abordajes del indígena en el pasado, poco se ha tenido en cuenta que el uso de la imagen en el costumbrismo fue recurrente para su conocimiento en los últimos dos tercios del siglo XIX. Menos aún se han analizado las imágenes del indígena de manera paralela con los textos que habitualmente las describen, aun cuando la producción de su conocimiento en el costumbrismo se dio a partir de un formato icono-textual.

Un balance historiográfico acerca de la representación icono-textual del indígena implica el abordaje en diálogo entre distintas disciplinas. En primer lugar, al recurrir esta investigación a la imagen como vestigio documental histórico y valorarla como “elemento esencial del lenguaje científico”, es necesario el rastreo de los giros historiográficos para identificar desde cuándo se ha utilizado lo visual para la investigación histórica⁶⁶. En segundo lugar, dado que se trata específicamente de ilustraciones elaboradas a partir del arte litográfico, esto implica identificar los enfoques desde los cuales se ha estudiado tal tecnología visual. Asimismo, es necesario indagar en torno a las temáticas representadas a partir de esta arte mecánica, evaluar si el indígena fue un tema relevante y si se cuenta con una serie de representaciones que permitan comprender su tratamiento icono-textual en el siglo XIX. En países como Perú y Brasil algunas investigaciones han analizado el tema indígena a partir de imágenes. Así pues, en aras de contribuir a esta historiografía regional desde México, la presente investigación constituye un esfuerzo por analizar el itinerario de la imagen del indígena en términos de su fenomenología, materialidad, circulación y usos⁶⁷.

⁶⁵ Por referir algunos estudios, son los casos de VILLORO, *Grandes momentos del indigenismo*; FAVRE, *Indigenismo* y FÁBREGAS, *Historia mínima del indigenismo*.

⁶⁶ CASANUEVA y BOLAÑOS *El giro pictórico*, p. 23.

⁶⁷ Para el caso peruano dos investigaciones fundamentales son: MAJLUF, *Inventing Indigenism* y POOLE, *Visión, raza y modernidad*, de la misma autora “An Excess of Description”. Para el caso brasileño: MACONDES, *Estou aqui. Sempre estive* y CARNEIRO, *História dos indios no Brasil*.

Los estudios que han utilizado la imagen como fuente de conocimiento historiográfico proliferaron como resultado del “giro pictórico” suscitado en la disciplina histórica en los años setenta y ochenta del siglo XX⁶⁸. Desde entonces (aunque tampoco significa que no hubo iniciativas previamente), la narrativa histórica a partir de imágenes formó parte de las nuevas formas de hacer Historia y que el historiador cultural Peter Burke recopiló en los años noventa en la colección «Picturing History» en 1995⁶⁹. Posteriormente, a inicios del siglo XXI, Burke fomentó el uso de la imagen, advirtiéndole algunos de los retos para su estudio y posibles trampas⁷⁰. Tradicionalmente, por una parte, la imagen ha sido utilizada como complemento ilustrativo para el acompañamiento de textos previamente escritos, aspecto que Burke ha observado y que el fotógrafo e historiador John Mraz designa como “historia ilustrada”. Por otra parte, las nuevas corrientes historiográficas han reivindicado el uso de la imagen como fuente documental para la investigación histórica, corriente que Mraz designa como “historia gráfica” y en la cual, en parte, se circunscribe esta investigación⁷¹.

En relación con las investigaciones acerca de la historia del arte litográfico en México desarrolladas desde el siglo XIX hasta la actualidad, una observación general es que han estudiado esta tecnología visual principalmente desde dos perspectivas. La primera y predominante, ha explorado la historia del arte litográfico en términos de su introducción en México y posterior desarrollo. Tal enfoque se ha ocupado de identificar los litógrafos centrales que impulsaron su progreso, así como los talleres e imprentas que lo utilizaron, las publicaciones más importantes que incluyeron litografías para ilustrar los temas tratados, además de rastrear la difusión de esta arte mecánica en los estados del país⁷². La segunda

⁶⁸ Al respecto W. J. T. Mitchell, señala, “... debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la ‘presencia’ pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad”, MITCHELL, *Teoría de la imagen*, p. 29.

⁶⁹ En este caso, el mismo Peter Burke señala en la introducción que los ensayos de la obra colectiva *Formas de hacer Historia* que editó comprenden las décadas de 1970 y 1980, aunque los cambios que forman parte de este proceso fueron resultado de una tendencia de larga data, BURKE, *Formas de hacer Historia*.

⁷⁰ BURKE, *Visto y no visto*, ver particularmente la introducción.

⁷¹ Sobre el uso de la imagen como fuente documental, John Mraz estableció la diferencia entre *historia ilustrada* e *historia gráfica*, ver MRAZ, “Historiar la fotografía”.

⁷² Algunos de los estudios con este enfoque son: Joaquín García Icazbalceta; “Tipografía Mexicana”, en *El Universal* (08 de junio 1855); Ángel Núñez, “La Litografía en México”, en *El Monitor Republicano* (31 enero 1882), “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (31 enero 1882); “Origen de la litografía en México”, *Revista Nacional de Ciencias y Letras*, (01 enero de 1890), pp. 136- 138; Ediciones de la Biblioteca Nacional

perspectiva sobre la historicidad del arte litográfico en México, la cual es de principal interés para esta tesis, ha encaminado sus pesquisas a identificar los temas representados a partir de esta arte mecánica⁷³. Sólo a inicios del siglo XXI, desde la Historia del Arte, María Esther Pérez Salas se interesó por el análisis de una temática en particular representada a través del arte litográfico, como es el origen y concepción del subgénero de los tipos populares en el costumbrismo a partir del análisis del álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos*⁷⁴.

Con relación a los estudios de la imagen en México, en particular desde la Historia del Arte, una apreciación general es que estos comenzaron a desarrollarse principalmente con motivo de exposiciones museográficas, cuyo enfoque ha consistido en el análisis del rol de la pintura de historia en la construcción genealógica del nacionalismo⁷⁵. Estos estudios han contribuido historiográfica y conceptualmente a la comprensión de una parte de la cultura visual desarrollada en México durante el siglo XIX. Sin embargo, la visualización del indígena contemporáneo del siglo XIX aún no ha sido analizada ampliamente. De ese tema se ocupa esta investigación, la cual se circunscribe en la historia gráfica, los estudios de la cultura visual latinoamericana y en el análisis del indigenismo costumbrista y del “indigenismo pictórico”⁷⁶.

Asimismo, este estudio se ciñe en la perspectiva de la teoría de la imagen del historiador del arte William John Thomas Mitchell, que propone el abordaje de las imágenes no como reflejo de la realidad, sino como construcciones culturales e ideológicas⁷⁷. En este tenor, para Burke las imágenes son puntos de vista mediados por el contexto social y cultural en que

de México, *La litografía en México*; O’GORMAN, *Documentos para la historia de la litografía*; GARCÍA, “La litografía en México 1825-1895”; ITURRIAGA, *Litografía y grabado*; ÁLVAREZ, *Enciclopedia de México*; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”.

⁷³ En este enfoque se pueden ubicar los siguientes trabajos: DÍAZ, “Mexican Lithographic Tradition”; LEAL, “La litografía mexicana en el siglo XIX”; FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX en México*.

⁷⁴ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*.

⁷⁵ Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, *Casimiro Castro. Oleos y litografías; Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864- 1867)*; MONSIVÁIS, JIMÉNEZ y PÉREZ, *Casimiro Castro y su taller; Nación de imágenes*; WIDDIFIELD, *The Embodiment of the National; Los pinceles de la historia*; ACEVEDO, *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración*; WIDDIFIELD, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo*.

⁷⁶ Algunos referentes fundamentales para el enfoque de esta investigación son: POOLE, *Visión, raza y modernidad*; PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, DOROTINSKY y LOZANO, *Culturas visuales desde América Latina*; MAJLUF, *Inventing Indigenism*; MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*; APPELBAUM, *Dibujar la nación*; CARRERA, *Traveling from New Spain to Mexico*, entre otros. El indigenismo pictórico aquí lo entendemos como una corriente desarrollada en el siglo XIX que representó al indígena y aspectos de su forma de vida como las costumbres y oficios.

⁷⁷ MITCHELL, *Teoría de la imagen*.

fueron producidas⁷⁸. Además, el enfoque de la teoría de la imagen resulta relevante aquí porque propone el análisis de “la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad”⁷⁹. Igualmente, abrevamos del planteamiento de los estudios emergentes en la sociología visual, los cuales plantean que la comprensión de la representación del mundo social va más allá de lo textual. También porque esta perspectiva cuestiona la relación directa entre la imagen y lo representado que plantea la semiología de Roland Barthes, cuyo análisis formalista-estético aquí los consideramos secundario en tanto que enfatizamos el carácter performativo de la visualidad⁸⁰. Paralelamente, el estudio de las representaciones del indígena lo circunscribimos en la perspectiva de la historia cultural, en tanto que nos interesamos por la *representación del indígena*. En este sentido recuperamos su posicionamiento con respecto a que no hay una *realidad en sí* sino construcciones de ésta. Con lo cual, “la historia cultural no describe el pasado, sino que describe observaciones acerca del pasado”⁸¹.

Desde finales de la década de 1980 la cultura visual en torno al indígena ha sido objeto de estudio a nivel nacional y regional, tema que en los últimos años fue abordado por algunas investigaciones, además de ser un punto central en congresos y programas de posgrado en historia del arte. En el caso de México todavía está pendiente el desarrollo de una investigación que analice de forma sistemática los intentos por aprehender visualmente la alteridad en el pasado y la función que las imágenes desempeñaron en lo político y en la construcción de disciplinas científicas. Lo anterior porque no sólo representan la alteridad, sino que, a través de ellas se modeló la noción de esta raza, se construyeron imaginarios y se forjó su etnicidad, aspectos que desarrollamos en esta investigación. Al respecto, algunos de los estudios realizados a nivel regional y nacional son un referente y punto de partida obligado para nuestro abordaje, los cuales presentamos a continuación destacando los aspectos que nos interesan.

El estudio pionero de la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini de finales de la década de los ochenta del siglo pasado identificó la emergencia de la “temática indígena”

⁷⁸ BURKE, *Visto y no visto*.

⁷⁹ MITCHELL, *Teoría de la imagen*, p. 29.

⁸⁰ MONCRIEF y ESPINOZA, “Hacia una sociología visual”.

⁸¹ Véase MENDIOLA, “Hacia una teoría de la observación”.

en la pintura mexicana a mediados del siglo XIX. Por una parte, la investigación de la autora significa un referente fundamental, pues nos permite comprender que la nación mexicana utilizó la imagen del indígena precolombino en clave genealógica para anclar ahí su origen. Por otra, el estudio de Rodríguez señala que, en el siglo XIX, “el indio de carne y hueso, el miserable de cuerpo esquelético y debilitado, no es tomado en cuenta, no le es necesario [a la nación] y el arte lo ignora”⁸².

No obstante, la misma autora revela que en las “artes menores”, como el arte litográfico se representó al indígena “vivo”, aspecto que Rodríguez valora como un “testimonio más fiel de la escala social existente”. Aquí recuperamos esta observación de la estudiosa para rastrear qué se entendió por testimonio fidedigno o realista en el siglo XIX, pues fue un argumento que recurrentemente los autores de la época reivindicaron. Igualmente, nos preguntamos en qué se sustentó este discurso en el caso de las representaciones del indígena. Bajo tal orden de ideas, la presente investigación explora este nuevo modo de ver en el que, como Pérez Salas lo ha caracterizado, convergen la litografía y el costumbrismo⁸³. Este nuevo modo de ver guarda relación con el régimen de observación escópico del arte descriptivo holandés del siglo XVII, el cual la historiadora del arte Svetlana Alpers señala, en su estudio clásico, como antecedente de la “pintura realista del siglo XIX”⁸⁴.

A inicios del siglo XXI, cuando Burke promovía el uso de la imagen como documento histórico en la investigación, proliferaron los estudios a nivel internacional, cuya base documental fueron imágenes y otras manifestaciones artísticas. Una investigación sugerente de esta nueva oleada de estudios es la de la historiadora del arte Stacie Widdifield, quien analizó una serie de representaciones y figuras del indígena en la pintura al óleo, la litografía y la escultura. Lo hizo “examinándolas dentro del contexto pictórico de lo clásico y de lo etnográfico que parecen gobernar la imagen del indio.” Esto a la autora le permitió comprender que, en la configuración de la imagen del indígena en México convergen iconografías de diferentes temporalidades, “algunas de las cuales están claramente enraizadas

⁸² RODRÍGUEZ, “La figura del indio en la pintura”, p. 213.

⁸³ Para más información, consúltese PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*; PÉREZ, “La nueva imagen de México a través de la litografía”; PÉREZ, “Genealogía de los Mexicanos pintados por sí mismos”; PÉREZ, “La revista científica y literaria: una propuesta editorial novedosa”; PÉREZ, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas”.

⁸⁴ Para más información, consúltese ALPERS, *El arte de describir*.

en las tradiciones coloniales, aunque se les reinterpreta para cumplir con las necesidades de la nación en ciernes”⁸⁵.

De tal forma que, a decir de Widdifield, en la representación del indígena en el siglo XIX convergen lo pintoresco, clásico y etnográfico, aspectos que exploramos para comprender hasta qué punto están presentes en la configuración de su visualización en el costumbrismo⁸⁶. Por su parte, la curadora e historiadora Natalia Majluf ha señalado que el indigenismo peruano en su dimensión visual fue estructurado a través de las antinomias de tradición y modernidad con tendencia a destacar el segundo aspecto⁸⁷. Teniendo en consideración las observaciones de Widdifield y Majluf, las *imágenes de la alteridad* del siglo XIX que analizamos en esta investigación las consideramos como *palimpsestos*, en tanto que en ellas convergen diferentes tradiciones pictóricas e iconografías de diversas latitudes y temporalidades. En este sentido, las *imágenes de la alteridad* contienen huellas de convenciones de representación previas como lo exponemos en los capítulos IV, V y VI de esta tesis.

En otras latitudes, la antropóloga Deborah Poole analizó una serie de fotografías del mundo andino para revelar cómo en ellas se configuró un discurso sobre los Andes. Desde su propuesta interpretativa de “economía visual”, la autora muestra tres aspectos: 1) que la materialidad fue fundamental para plasmar las comprensiones de la raza como un hecho material y biológico; 2) que la fantasía y el deseo contribuyeron a la producción y el consumo de la imagen fotográfica; 3) el modo en que los sistemas culturales impactaron en la apreciación de las imágenes y cómo éstas tuvieron un rol fundamental en la formación y consolidación del discurso visual y racial del mundo andino⁸⁸.

En nuestro estudio, la categoría de *economía visual* es fundamental para el análisis de las representaciones del indígena en el arte litográfico, pues la exploración de su puesta en práctica nos permite develar aspectos acerca de su materialidad, como el por qué fue una tecnología visual privilegiada frente a otras para plasmar las nociones del indígena en México. Asimismo, el concepto de *economía visual* considera la indagación de la circulación

⁸⁵ WIDDIFIELD, “El indio retratado”, p. 242.

⁸⁶ WIDDIFIELD, “El indio retratado”, p. 249; para más información, consúltase DIENER, “Lo pintoresco como categoría estética”; PRÉVOST, “El papel equívoco de los textos”; RIVIALE, “La etnografía pintoresca”.

⁸⁷ Para más información, consúltase MAJLUF, *Inventing Indigenism*.

⁸⁸ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 18-23.

de las imágenes, como los espacios en que fueron exhibidas y consumidas. Finalmente, el término permite evidenciar el valor que se asignó a las imágenes, el uso que se hizo de ellas y los discursos desde los cuales fueron interpretadas.

El estudio de la historiadora del arte Moriuchi Mey-Yen sobre el costumbrismo mexicano forma parte del grupo de investigaciones que han analizado conjuntamente texto e imagen. Particularmente, nos interesa su trabajo por la importancia que asigna a las artes gráficas en el proceso de autodefinición de la identidad mexicana, por la función que desempeñaron en la documentación y reificación de los tipos sociales y raciales que eran considerados como representativos de la población en México⁸⁹. Si bien la autora no se enfoca en el análisis de la imagen del indígena, su trabajo es sugerente para esta investigación porque nos exhorta a sopesar la relevancia que el arte litográfico tuvo para documentar la alteridad y su contribución a la fijación de los rasgos biológicos y culturales asociados a ésta. Igualmente, la estudiosa considera que los contextos en los que fueron situados los sujetos son una suerte de espacios de racialización que exhiben la diversidad y exponen las diferencias de la población. Al respecto, en esta investigación exploramos la forma que Casimiro Castro abordó tal situación.

En el caso de la construcción de la imagen moderna del indígena en Perú, el trabajo de Natalia Majluf analizó magistralmente la configuración de la noción de raza en el siglo XIX. Según la autora, esto fue resultado de un constructo discursivo que articuló una red densa de teorías disciplinares y estrategias retóricas genealógicas, biológicas y culturales. En este sentido, para Majluf, la construcción de la alteridad fue resultado de procesos transnacionales de los que se recuperaron una serie de repertorios, prácticas y artefactos culturales racializados, recurrentemente inestables⁹⁰.

Este estudio de Majluf es fundamental en esta investigación en tanto nos persuade a explorar y mostrar las tradiciones pictóricas desde las cuales el indígena fue representado en el entendido que la construcción de su imagen la consideramos como una suerte de palimpsesto. Asimismo, el análisis de Majluf nos lleva a dilucidar los marcos teóricos en los que fue insertó el conocimiento de la alteridad y evaluada su condición. Finalmente, nos es

⁸⁹ MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, pp. 1-3.

⁹⁰ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, pp. 4-6.

útil para identificar las correlaciones que se establecieron entre raza, espacio, lenguaje y costumbres para conceptualizar y situar la alteridad, aspectos que exploramos en el capítulo VI y que, como argumentamos, Antonio García Cubas correlacionó algunos de estos para determinar las particularidades de las “razas indígenas”.

Finalmente, además de los estudios que hemos mencionado para evidenciar que la representación de la alteridad ha adquirido relevancia a partir del giro pictórico, concluimos este apartado señalando que tal tema ha convocado recientemente la organización del coloquio realizado en la Universidad de Macerata (abril 2025), *Más allá de las fronteras. Imágenes de la otredad en la cultura gráfica y efímera desde la invención de la imprenta a la actualidad*. Igualmente, en el ámbito de los estudios de posgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México, los discursos centrados en el concepto de indio y lo indio, así como en lo indígena, fueron el tema del curso “Indigenismos: cultura visual, etnicidad y nación, ca. 1825-2025” impartido por las investigadoras Natalia Majluf y Andrea García, cuyo objetivo fue vincular el discurso, la estética, la historia y la política en relación con esta temática.

De acuerdo con lo bosquejado, el tema del indio o el indígena ha tenido una mayor presencia en los estudios visuales desde la década de los ochenta del siglo XX en diferentes latitudes. Asimismo, la organización de un coloquio y curso de posgrado sobre el tema se han abocado a develar los itinerarios de las diferentes tecnologías de lo visual en diversos recursos retóricos y artefactos producidos a nivel nacional y regional. Estas son manifestaciones del interés por analizar la función de la imagen en la conformación de la noción de “raza indígena”, la construcción de imaginarios que perviven en la actualidad y que continúan permeando su entendimiento en diferentes latitudes latinoamericanas. Del mismo modo, también es relevante añadir que la representación pictórica de la “raza indígena” fue fundamental en el proceso de imaginar e inventar la nación.

El tema de investigación

La alteridad fue transcendental para la construcción de la nación decimonónica en México con respecto a su pasado y organización en el presente. Por una parte, el indígena precolombino fue ideado recurrentemente en la “pintura de historia” para la “construcción del imaginario histórico” de la nación y como parte del “relato estético- político nacional” en

la invención de su genealogía⁹¹. Por otro lado, el indígena contemporáneo del siglo XIX fue representado a partir del arte litográfico, entonces considerado como uno de los “géneros menores” del arte⁹². El uso de esta “tecnología de la visualidad” fue privilegiado recurrentemente para representar las nociones de la así llamada “raza indígena” en la tradición costumbrista, tema que desarrollamos en el primer capítulo⁹³.

La representación visual del indígena contemporáneo en los impresos producidos en el costumbrismo decimonónico en México para su conocimiento y en aras a intervenir en su forma de vida, es parte de los indigenismos que se configuran en los márgenes del Estado. De acuerdo con esta afirmación, el estudio de la tradición indigenista conlleva abordarla como una manifestación más allá del Estado, no obstante que hoy en día todavía es pensada como una política oficial⁹⁴. Asimismo, implica considerar otras fuentes para su estudio y trascender la hiper-textualización de las investigaciones, pues además de que en el costumbrismo hubo una manifestación de indigenismo como lo sostenemos aquí, difícilmente se comprende sin analizar de manera simultánea las representaciones visuales y textuales del indígena. Estas fuentes, como Majluf observó profundamente en su investigación acerca de la invención del indigenismo en Perú, pocas veces se han analizado en conjunto, lo cual también sucede con el caso mexicano⁹⁵.

Recurrentemente, los estudios del indigenismo en México se han volcado al análisis del trabajo de intelectuales, documentos de estado e institucionales, pero poco se ha explorado la dimensión pictórica en fuentes como los impresos, menos aún desde una perspectiva que comprenda el análisis de imagen y texto, siendo que en el siglo XIX fue un formato utilizado para el tratamiento de diversos temas⁹⁶. Tampoco se ha evaluado su

⁹¹ Para el primer entrecomillado PÉREZ, *México, la nación doliente*, p. 2; para el segundo entrecomillado, VANEGAS, “La construcción de la imagen del indígena”, p. 164.

⁹² Además del arte litográfico, el indígena también fue representado en la fotografía y la litografía, no obstante, en esta investigación nos decantamos por la primera, por las razones que expondremos en lo sucesivo.

⁹³ SZIR, “Tecnología de la visualidad”.

⁹⁴ Véase FÁBREGAS, *Historia mínima del indigenismo*. El indigenismo aquí lo entendemos en un sentido amplio: como un movimiento que promueve la justicia socio-económica para el indígena en los términos que Mariátegui lo planteó, también como un discurso que deviene de disciplinas como la antropología y una política de Estado. Asimismo, como una manifestación que se estructura en el cine y en los impresos.

⁹⁵ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, véase introducción.

⁹⁶ Las principales fuentes de este proyecto son una serie de litografías publicadas en revistas literarias en el siglo XIX como *El Mosaico Mexicano*, *El Museo Mexicano*, *El Liceo Mexicano*, *El Registro Yucateco*, *La Revista Científica y Literaria de México* y *L'Illustration*. Asimismo, en álbumes como *México y sus alrededores* (ediciones de 1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869); *El Ferrocarril Mexicano* (1877), *The ancient cities*

aportación a la construcción del imaginario de la alteridad, en particular en la función que la imagen tuvo en la construcción de las concepciones acerca la raza, clase y género en la época.

Así pues, consideramos que más allá de tener un cometido meramente ilustrativo en las investigaciones, la imagen es un vestigio fundamental para comprender las concepciones de la alteridad en el pasado. Lo anterior en el entendido de que la imagen no es reflejo de la realidad sino una construcción cultural e ideológica, pues no hay una conexión indexical entre ésta y lo que representa. Con base en tales observaciones, esta investigación doctoral se inscribe como parte del estudio de la teoría de la imagen, de la historia de los indigenismos y, en particular, del “indigenismo pictórico”.

Del mismo modo, desde una perspectiva de los estudios de cultura visual, historia cultural, sociología visual e historia de los procesos de clasificación, nos interesamos por los entrecruzamientos entre visualidad y teoría. En este sentido, analizamos una serie de representaciones del indígena en arte litográfico y de sus descripciones literarias incluidas en revistas y álbumes publicados entre las décadas de 1840 y 1880, porque fue el periodo de mayor auge en la producción de litografías. Este marco temporal lo elegimos porque coincide con el desarrollo del costumbrismo en México (1836-1890), tradición en la que se buscó mexicanizar la literatura y las artes, a iniciativa de la Academia de Letrán en el primer caso, y de autores como Manuel Altamirano en el segundo. Tal intención, como expusimos al inicio de esta introducción, fue extensiva al ámbito de las artes gráficas⁹⁷. Además de lo anterior, nos interesa este periodo en particular para comprender cómo se manifestó la intención en el costumbrismo por representar-catalogar, tanto en lo visual, como en lo textual, tipos y cotidianidades de la población indígena. Tradición que, como argumentamos, configuró un régimen de alteridad.

of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882 (1887), *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), obras como *The Republic of Mexico in 1876* (1876); fuentes que son contextualizadas y trianguladas con notas de 34 periódicos del país, algunos son: *El Siglo Diez y Nueve*, *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, *El Universal*, *El Eco de Ambos Mundos*, *El Boletín Republicano*, *El Correo de México*, *La Constitución Social*, *La Iberia*, *La Voz de México*, *La Sociedad*, *Le Trait d'Union*, entre otros. Paralelamente utilizamos algunos álbumes de artistas viajeros, fuentes del Archivo General de la Nación, del Museo Nacional de Arte, del fondo antiguo del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, del Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, entre otros. Asimismo, trabajamos con impresos de acervos de diferentes bibliotecas digitales de América y Europa.

⁹⁷ La Academia de Letrán fue fundada por los hermanos José María y Juan Nepomuceno Lacunza, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto.

Nuestro estudio se enfoca en la mirada de Casimiro Castro en lo pictórico y en la retórica literaria de Antonio García Cubas con el objetivo de dar respuesta a nuestra pregunta central: ¿De qué informan estos actos performativos acerca del indígena contemporáneo del siglo XIX? Asimismo, nos proponemos responder algunas preguntas periféricas: ¿Cuáles fueron los motivos por los que fue privilegiado el arte litográfico frente a otras tecnologías de la visualidad para la representación de la alteridad?, ¿Mediante qué estructura organizativa fue posible la elaboración de litografías?, ¿Cuál o cuáles fueron las tradiciones pictóricas desde la cuales fue representado el indígena y los marcos teóricos en los que fue enmarcado su conocimiento?, ¿Hasta qué punto la obra pictórica de Casimiro Castro y literaria de Antonio García Cubas son significativas en relación con el tratamiento del tema indígena?

Castro y García Cubas produjeron su obra en el contexto del desarrollo de la cultura visual decimonónica en México y son dos de los autores que más trataron el tema indígena en el costumbrismo, lo cual ha sido reconocido por algunos investigadores, aunque su mirada en torno a la *alteridad* está pendiente de ser analizada. De esta forma, la obra de ambos constituye una ventana para comprender un momento de la historia de la representación visual y textual del indígena en México en el contexto del incipiente desarrollo de las teorías de la diferenciación en los últimos dos tercios del siglo XIX.

La hipótesis que sustentamos aquí es que los *actos performativos* del indígena publicados en diversos impresos contribuyeron a modelar su imagen y discurso en el marco de la construcción del estado nación en México, configurando así un *régimen de alteridad costumbrista*. En este se condensan los planteamientos de la etnología decimonónica y la perspectiva iusnaturalista del hombre en el estado de naturaleza en lo teórico; así como el arte descriptivo holandés, la tradición de las colecciones de trajes y el método de dibujo al natural en lo pictórico. Tal retórica icono-textual además contribuyó a la construcción de un imaginario de la alteridad, asignándole determinadas características culturales y fisonómicas que fueron utilizadas como marcadores para su caracterización-clasificación en el *indigenismo costumbrista*⁹⁸. Estas visualizaciones del indígena circularon en el mercado

⁹⁸ El uso de la noción de marcador en esta investigación tiene el objetivo de referir los aspectos culturales o biológicos que se utilizaban en el costumbrismo del siglo XIX para identificar a la población.

global de imágenes y fue tal su relevancia que permearon las nociones de la alteridad en percepciones locales y extranjeras.

El análisis de los actos performativos del indígena producidos en el contexto del desarrollo de la cultura visual decimonónica lo enmarcamos en lo que Deborah Poole designa como *economía visual*⁹⁹. Utilizamos esta perspectiva porque comprende el estudio integral de las imágenes, es decir, su producción, circulación, análisis fenomenológico y usos. En este sentido, uno de los objetivos de esta investigación es explorar los itinerarios de la representación del indígena. Por ello, exponemos las ventajas observadas en el arte litográfico y algunos aspectos acerca de su materialidad, develamos la red de actores que participaron en la manufactura de las litografías y rastreamos su circulación en algunos casos. Asimismo, y fundamentalmente, analizamos el carácter fenomenológico de las representaciones del indígena para comprender cómo fue ideada su imagen y los sistemas discursivos desde los cuales fueron interpretadas.

Paralelamente, damos seguimiento a la propuesta de Majluf de evaluar la función que los impresos como álbumes y revistas literarias tuvieron en la performativa de la noción de raza, aproximación que se diferencia de otros estudios que han explorado esta construcción a partir del análisis de imágenes elaboradas con objetivos pretendidamente científicos¹⁰⁰. Como argumentamos aquí, las litografías producidas para revistas y álbumes en el régimen de alteridad costumbrista también contribuyeron a la construcción de la imagen del indígena, las cuales fueron utilizadas con fines comerciales, expositivos, etnográficos y como parte de relatos científicos.

Incluso, como exponemos en los capítulos V y VI, iconográfica y retóricamente las representaciones del indígena en estos impresos instauraron las bases para visualizarlo a partir de otras tecnologías de la visualidad, como el grabado y la fotografía. Del mismo modo lo fue en relación con los aspectos que había que indagar para conocerlo, anticipándose así a las imágenes y narrativas que después se produjeron con un sentido pretendidamente antropológico. Además de las justificaciones esbozadas entre líneas, la principal para emprender un estudio de esta naturaleza es que la historia de los itinerarios de la

⁹⁹ Véase POOLE, *Visión, raza y modernidad*.

¹⁰⁰ Al respecto véase PENHOS, “Las imágenes de frente y de perfil”; POOLE y ZAMORANO, *De frente al perfil. Retratos raciales*.

representación del indígena en el arte litográfico en México, así como el análisis de la retórica que las describe, es una historia que ha sido poco explorada y está pendiente de ser escrita, objetivo central que nos proponemos aquí.

Conceptos y categorías

Para W. J. T. Mitchell no hay artes meramente visuales o textuales, sino que se trata de producciones icono-textuales¹⁰¹. Este formato fue utilizado continuamente en el siglo XIX para tratar el tema indígena en el régimen de alteridad costumbrista en México, en particular nos interesa el que involucra litografías y artículos para revistas y álbumes. En este sentido, reconocemos que el abordaje del tema indígena entre 1844 y 1885 estuvo conformado por una representación plástica que muchas veces se empalmó con una literaria que, en otros términos, el crítico literario Gerardo Bobadilla designa como “ensambles bivocales”¹⁰².

No obstante, consideramos que las nociones de icono-texto o ensamble bi-vocal únicamente exponen que el tratamiento de los temas se hizo a partir de este formato. Con el objetivo de denotar que éste incidió en la comprensión y definición de la alteridad, aquí lo designamos como *acto performativo*, pues a través de la conjunción visual y textual se moldeó la idea de “raza indígena” y se pusieron en práctica sus presupuestos. Asimismo, el acto performativo lo conforman otros elementos como la materialidad de las litografías, las redes que hicieron posible su producción, su circulación, usos y presencia en foros específicos como las exposiciones universales en donde fue difundida la imagen del indígena.

En relación con lo determinante de la mirada para la modelar la concepción de la raza en imágenes, el señalamiento de Majluf es más que acertado cuando refiere al “poder performativo en la mirada, ejercido a través de los argumentos de la visión para establecer la raza como un hecho visual” en el caso peruano¹⁰³. En el ámbito mexicano, fue a partir de la publicación recurrente de actos performativos en los impresos que la noción de “raza indígena” fue modelada literariamente al asignarle determinadas características culturales, fisonómicas y genealógicas, mientras que, en lo pictórico se hizo a partir de cuadros de costumbres y tipologías.

¹⁰¹ MITCHELL, *Picture Theory*, p. 94-95.

¹⁰² AVECHUCO y BOBADILLA, *Imágenes de México y el mexicano*, p. 10.

¹⁰³ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, p. 131.

El *cuadro de costumbres* en su dimensión pictórica fue un recurso que permitió visualizar las nociones de la raza y la clase indígena en el siglo XIX. También fue utilizado para mostrar la diversidad racial en espacios de interacción o zonas de contacto con el objetivo de exhibirlas e inventariarlas. De acuerdo con la crítica literaria Blanca Estela Treviño, el cuadro de costumbres incluso tuvo una función cuasi científica, fue “producto de toda una renovación de pensamiento basada en los ideales estéticos del neoclasicismo —donde la observación es facultad primordial para la aprehensión del mundo, el cuadro de costumbres se convierte en documento casi científico para entender la realidad.”¹⁰⁴ Al respecto, es importante aclarar que, si bien aquí asumimos que a partir del cuadro de costumbres fue caracterizada e inventariada visualmente la diversidad étnica, su influencia las situamos en el arte descriptivo holandés. Tal régimen escópico, a decir de Svetlana Alpers, tuvo la intención de elaborar representaciones realistas del mundo de la vida cotidiana y no retomar los ideales estéticos de la tradición renacentistas italiana de “la geometría proyectiva” para crear imágenes tridimensionales¹⁰⁵.

Igualmente, la población fue representada a través de *tipos*, un subgénero desarrollado en el costumbrismo, a decir de Pérez Salas. Este término, de acuerdo con la historiadora Nancy Appelbaum, era ubicuo en la ciencia, la literatura y el arte. Dado que en el siglo XIX la categoría de tipo fluctuó entre los discursos artístico y etnológico, aquí la utilizamos en ambos sentidos. Por una parte, lo hacemos de acuerdo con la connotación que se define al tipo desde la historia del arte, es decir, como la plasmación de un sujeto característico que, en teoría, era perfectamente distinguible para ser considerado como “representante de un área geográfico-cultural”¹⁰⁶. En algunos casos el “tipo” fue representado sin un contexto para destacar alguna peculiaridad, ya sea el oficio, forma de vestir o por la función que desempeñaba en la sociedad¹⁰⁷. En otros, los “tipos” fueron mostrados en cuadros de costumbres, ilustrando así la correlación entre raza, fisonomía, trajes o lengua y espacio geográfico como factores determinantes que los definían.

¹⁰⁴ TREVIÑO, *La vida en México*, p. 9.

¹⁰⁵ Véase ALPERS, *El arte de describir*; para el entrecomillado FRÍAS, “La geometría pascaliana”, p. 25.

¹⁰⁶ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, p. 27; APPELBAUM, *Dibujar la Nación*, p. 65; PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 18; para el entrecomillado BOBADILLA, “Apuntes de poética narrativa”, p. 30.

¹⁰⁷ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 18; PÉREZ, “Genealogía de los Mexicanos”, p. 168.

Por otra parte, la categoría de “tipo” también la entendemos con la connotación asignada por el pensamiento etnológico y antropológico de la época, es decir, como “la permanencia de los tipos físicos” y sus “peculiaridades morales e intelectuales”¹⁰⁸. Hoy en día esta categoría se vincula a la de razas desde la antropología: “las razas eran tipos permanentes [...] con cualidades [fenotípicas y fisonómicas] innatas, que se transmitían de generación en generación”¹⁰⁹. Así pues, la supuesta fijación del tipo racial y de invariabilidad hacia posible su clasificación y comparación, por lo que también era viable colocarlo apropiadamente en el marco evolutivo, percepción que era extensiva a su cultura¹¹⁰. En este sentido, todavía en el siglo XX los indígenas eran vistos como seres que no cambiaban, siempre iguales y monolíticos como las pirámides que sus antepasados hicieron¹¹¹.

Sobre este tema en particular, en la presente investigación estudiamos el subgénero costumbrista de los tipos y, en especial utilizamos la categoría de *tipo indígena* para mostrar que sus representaciones visuales fueron elaboradas para fungir como el estándar de un grupo etnográfico y que fuesen intercambiables¹¹². Asimismo, utilizamos esta categoría para denotar que la representación del indígena se hacía con el objetivo de mostrar características que se consideraban como suyas y que había mantenido a través del tiempo. Éstas podían ser fisonómicas y culturales como el traje o el lenguaje. Siguiendo a Alpers, el término de *representación visual* aquí lo utilizamos en el sentido de: la “acción de *producir* una imagen” y que enfatiza “la inseparabilidad entre el artífice, la representación y lo representado”¹¹³. Tal término lo empalmamos con el de *economía visual*, pues ambos nos permiten hacer referencia de manera integral a la producción, circulación e interpretación de las litografías del indígena y sus usos.

En el siglo XIX, la apropiación de imágenes, su reensamble y resignificación fue una práctica común. Para dar cuenta de ésta, en el caso de las representaciones del indígena en arte litográfico utilizamos la noción de *cirugía de la imagen*¹¹⁴. Tal concepto fue planteado para mostrar la alteración y modificación de la imagen fotográfica, no obstante, en el caso de

¹⁰⁸ NOTT y GLIDDON, *Types of Mankind or Ethnological Researches*, p. 50. Traducción propia.

¹⁰⁹ WADE, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, p. 19.

¹¹⁰ EDWARDS, “Photographic ‘types’: The pursuit of method”, p. 240.

¹¹¹ DOROTINSKY, “La puesta en escena de un archivo indigenista”, p. 71.

¹¹² APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. 70.

¹¹³ ALPERS, *El arte de describir*, p. 62.

¹¹⁴ Véase CHAUMEIL, “Los primeros clichés. Las tribulaciones”.

las litografías también nos permite mostrar que fueron objeto de modificación. Así pues, una representación que inicialmente fue elaborada para mostrar a un indígena en un contexto urbano, después fue reensamblada para situar al mismo sujeto en un ámbito rural, como se podrá apreciar en el capítulo IV. Otro caso es que, en ocasiones, un determinado personaje fue extraído de un cuadro de costumbres para situarlo en otra escena, como se notará en el capítulo V.

En esta investigación también utilizamos la categoría de *regímenes de alteridad* para mostrar que la historia de los procesos de categorización y construcción de significado del concepto de indígena ha sido variable e inestable a través del tiempo e, incluso en un mismo régimen¹¹⁵. En este sentido, aquí abordamos un momento de “la historia de los procesos de categorización”, como lo fue en el costumbrismo en los últimos dos tercios del siglo XIX. Antonio Caso observó el carácter fluctuante de la concepción del indígena. El autor señaló que el indígena es definido a partir de la supuesta experiencia cambiante y no se encuentra en un estado puro¹¹⁶.

Otro recurso que empleamos es el modelo de representación que el historiador Pascal Riviale designa como *etnografía pintoresca*, el cual, por una parte, fue utilizado para destacar lo que resultaba anecdótico o singular de un lugar, es decir, lo atractivo; por otra, en su dimensión propiamente científica este modelo contribuía al inventario del mundo¹¹⁷. Como se podrá apreciar, en la representación del indígena, que aquí entendemos como palimpsesto, convergen ambas tendencias, pues se plasmaban aspectos que eran considerados curiosos y particulares como el traje, el cual paralelamente era un marcador que permitía distinguirlo e inventariarlo. Este modelo surgió de la necesidad que tuvieron disciplinas, como la antropología, de informar sobre características que la descripción escrita no proporcionaba y para el traslado de una suerte de especímenes en imágenes.

En el *costumbrismo* recurrentemente se utilizó la imagen y el texto para el tratamiento del tema de las costumbres y tipos populares en las publicaciones del siglo XIX, así como para categorizar y dotar de sentido a lo indígena. Para ello se refirió a determinados personajes que fueron considerados como representativos para exhibir una ocupación o un

¹¹⁵ LÓPEZ y GIUDICELLI, *Regímenes de alteridad*.

¹¹⁶ CASO, “Definición de indio y lo indio”.

¹¹⁷ RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”, p. 181.

grupo poblacional¹¹⁸. Así pues, con base en la definición de costumbrismo de Pérez Salas, lo entendemos como “aquellas manifestaciones visuales en que lo cotidiano, las circunstancias contemporáneas de los diversos grupos sociales son el tema a tratar, a partir de lo cual se tipificarán los casos y las personas.”¹¹⁹

La historiadora del arte Sandra M. Szir observa que en el siglo XIX las “representaciones locales [eran elaboradas] en formatos globales”¹²⁰. Atendiendo el señalamiento de la autora y al recuperar el trabajo de Majluf, esto fue posible debido a la existencia de un *mercado y red global de imágenes* que pusieron en circulación un acervo de iconografías que artistas de diferentes latitudes utilizaron para representar a la población local. No obstante, ampliamos estas perspectivas y planteamos que la circulación de iconografías trascendió temporalidades, pues las utilizadas en épocas precedentes fueron reutilizadas y reactualizadas para la representación de la población en esta centuria. En tal sentido, también es plausible hablar de la existencia de un mercado trans-temporal de imágenes que suministró iconografías pasadas para la representación de la población contemporánea como palimpsestos.

Finalmente, la categoría de *raza* la entendemos como indeterminada en su significado. Misma condición que los marcadores utilizados para establecerla exhiben, pues en el siglo XIX tenía connotaciones genealógicas, culturales o fisonómicas. Al respecto, Poole expone espléndidamente esta condición, ya que en la Ilustración la diferencia racial se establecía a partir de una epistemología perceptiva y se pensaba a partir de la moralidad y la cultura. Posteriormente, en el siglo XIX “estuvo condicionada por [el] discurso visual sobre el tipo”, pues la descripción de los rasgos de la población se hacía a través de la visión y “los principios perceptivos del mundo concéntrico y táctil de Buffon serían reemplazados por un discurso tipológico o fisiognómico sobre la experiencia visual”¹²¹. En este sentido, el propio Humboldt abogaba porque los *tipos* de la civilización naciente en las américas fuesen presentados por medio del diseño. Al respecto, Poole piensa que Humboldt defendía una metodología visual basada en la noción de tipo¹²².

¹¹⁸ MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 3.

¹¹⁹ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 25.

¹²⁰ SZIR, “Tecnología de la visualidad”, p. 106.

¹²¹ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 89, 91 y 131.

¹²² HUMBOLDT, “Observaciones de M. Humboldt”

Metodología

Esta investigación trata de la representación del indígena en litografía y su conocimiento, en otras palabras, de las intersecciones entre visualidad y teoría. Con este objetivo en el horizonte y para exponer una visión panorámica, en un primer momento seleccionamos una serie de litografías publicadas en revistas literarias y álbumes en las que el indígena figura para caracterizar dos momentos de su tratamiento en el costumbrismo. En primer lugar, identificamos la tradición pictórica desde la cual fue representado y los supuestos que subyacen a esta plasmación. En segundo lugar, hacemos lo propio con los artículos para dilucidar los marcos heurísticos en los que fue inscrito su conocimiento e interpretada su condición para, en conjunto, comprender la construcción de la imagen de la alteridad a partir del arte litográfico y cómo se definió su etnicidad en los últimos dos tercios del siglo XIX.

Metodológicamente, la categoría de economía visual es fundamental para el análisis integral de las imágenes. Es decir, para caracterizar la tecnología visual utilizada en la producción de imágenes, exponer a los actores que participan en este proceso, mostrar el itinerario de la circulación de algunos casos, identificar los sistemas culturales a través de los cuales se apreciaron, interpretaron y se les asignó un valor histórico, científico o estético, así como exponer los usos que se hicieron de estas¹²³. De acuerdo con lo bosquejado, como parte del primer momento de la economía visual, describimos algunas de las cualidades por las que fue privilegiado el uso del arte litográfico para la producción de imágenes en el siglo XIX. Asimismo, exponemos algunos aspectos en relación con su materialidad. Para este análisis utilizamos y triangulamos la información obtenida de una serie de artículos, notas de prensa, álbumes, revistas literarias y los propios textos descriptivos de las litografías.

En relación con los actores que hacían posible la producción de las litografías, tema que también comprende el primer momento de la economía visual, nos abocamos a develar las redes de colaboración que hicieron posible su producción e identificamos los talleres en que fueron impresas. Para este análisis utilizamos la información obtenida a partir de la revisión de las obras, la que las litografías y los artículos publicados en la época proporcionan acerca de la historia del arte litográfico. Igualmente, en términos de la mirada concreta que nos interesa en lo pictórico, describimos la trayectoria formativa de Casimiro Castro. En

¹²³ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 18-20.

cuanto al tratamiento literario, bosquejamos la biografía de Antonio García Cubas como un autor que frecuentemente utilizó litografías para el tratamiento de los temas.

El análisis de los artículos acerca de la historia del arte litográfico, las notas de prensa, los contenidos de las obras y las propias litografías también son fuentes documentales de primer orden para comprender lo que Majluf define como mercado y red global de imágenes. En términos del segundo momento de la economía visual, en el mercado y la red global circularon álbumes y litografías, lo que posibilitó que fuesen adquiridos en diferentes latitudes, así como apropiadas tanto por parte de artistas mexicanos, como de extranjeros para reensamblar nuevas versiones. Al respecto, nos abocamos en rastrear algunos casos concretos. En este sentido y pasando a otro nivel de análisis en términos del tercer momento de la economía visual, para esta investigación es fundamental identificar los sistemas discursivos desde los cuales fueron interpretadas las litografías que representan al indígena, así como esclarecer los usos que se hicieron de estas y de sus posteriores versiones, ya sea con fines comerciales, expositivos, etnográficos o como parte de relatos científicos. Finalmente, valoramos hasta qué punto las litografías contribuyeron a la construcción de la imagen de la alteridad y su etnicidad.

La selección de la serie de litografías que analizamos nos llevó a percatarnos de que habitualmente incluyen textos explicativos, de tal forma que optamos por la búsqueda de una metodología que nos orientara en el análisis conjunto de imagen y texto. Estos ensambles icono-textuales han sido estudiados desde la historia del arte, particularmente en la tradición norteamericana de las artes hermanas (Sister Arts), cuyo enfoque y limitación consiste en la comparación interartística (interartistic comparison) para mostrar las diferencias entre la narrativa textual y visual. Asimismo, las relaciones icono-textuales también han sido problematizadas desde la teoría de la imagen de William John Thomas Mitchell, así como desde los estudios “intermediales”, propuestas que buscan comprender las interpelaciones y confluencias entre texto e imagen para dilucidar los significados que generan en torno al tema tratado¹²⁴.

¹²⁴ MITCHELL, *Picture Theory*; GARONE y GIOVINE, *Bibliología e iconotextualidad*; MAJLUF, *Inventing Indigenism*.

Mitchell propone el análisis de las producciones icono-textuales en términos de identificar las diferencias y similitudes entre ambas narrativas. Al respecto, recuperamos la pregunta que el crítico plantea acerca de ¿cómo se yuxtaponen, combinan o separan las palabras y las imágenes? Desde los estudios intermediales, tradición que abreva del planteamiento de Mitchell, averiguamos acerca de las múltiples relaciones que puede haber entre la retórica verbal y visual. Es decir, la relación de la imagen con respecto al texto, o bien del texto en relación con la imagen, en cuanto a lo que detonan, generan, autentifican, refuerzan, revelan, evalúan, contestan, didactizan, ideologizan o adornan.

La metodología que utilizamos para el análisis concreto de las imágenes consiste en dos momentos que Mitchell ha diferenciado. En primer lugar y en lo que respecta a la manufactura de las imágenes (*picture*), consiste en exponer la red de actores, los espacios y la materialidad que hicieron posible su impresión. Tal propuesta de análisis está muy cerca al primer momento de la economía visual. En segundo lugar, en cuanto a la apariencia fenomenal de las litografías (*image*), recurrimos a la propuesta interpretativa que el mismo autor propone¹²⁵. Ésta a su vez comprende tres momentos. El primero considera un nivel pre-iconográfico que consiste en la identificación de los “contenidos primarios” como objetos y situaciones, en el caso de esta investigación los asociados a la identificación del indígena. El segundo radica en un análisis iconográfico sobre los “contenidos secundarios o convencionales”, es decir, comprender por qué determinado retrato corresponde a un indígena de acuerdo con las concepciones de la época y con las descripciones que los artículos de las litografías proporcionan. El tercero consiste en la interpretación iconológica del “contenido o significado intrínseco”, es decir, comprender por qué el indígena fue representado bajo un determinado modelo pictórico e inserto su conocimiento en ciertos marcos teóricos¹²⁶.

¹²⁵ Según la filósofa Yaiza Hernández, “lo que en español se traduce con el término único de ‘imagen’ responde a dos términos en inglés, ‘picture’ e ‘image’. Así pues, la primera consiste en ‘un objeto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura)’, la segunda alude a la apariencia virtual y fenomenal que proporciona al espectador”. Para profundizar sobre esta distinción véase: MITCHELL, *Teoría de la imagen*, p. 12, nota 5.

¹²⁶ MITCHELL, *Teoría de la imagen*, p. 31, todos los entrecomillados fueron tomados de este autor; BURKE, *Visto y no visto*, p. 34. SÁMANO, “El indígena en la fotografía”, la autora realiza un ejercicio de análisis con fotografías aplicando el método de interpretación de la imagen propuesto por Mitchell, el cual nos ha resultado bastante ilustrativo para la metodología del análisis de las imágenes en litografía de esta investigación.

Finalmente, es importante referir que la tesis se estructura en dos partes. La primera, que comprende los primeros tres capítulos tiene un carácter descriptivo. Trata de la apreciación del arte litográfico, aspectos de su materialidad y los autores que producen las litografías. La segunda parte –los tres últimos capítulos–, aborda el estudio fenomenológico de las litografías por medio de la amplia y valiosa información que hay en ellas y en los artículos que las describen. Este segundo segmento de la tesis es analítico por los siguientes aspectos: 1) Expone cómo la alteridad fue caracterizada en el costumbrismo mediante determinados marcadores, 2) Devela las tradiciones pictóricas que convergen en su representación, 3) Se aboca a dilucidar los marcos teóricos en los que el conocimiento del indígena y la interpretación de su condición fueron circunscritos.

Organización de la tesis

Esta investigación está estructurada en dos partes. La primera la conforman los primeros tres capítulos y tratan de la historia del arte litográfico en México en términos de su apreciación en la época, materialidad, talleres y los actores que participaban en la elaboración de las litografías. La segunda comprende los últimos tres capítulos y tratan del análisis de la representación visual del indígena en revistas literarias y álbumes, particularmente nos enfocamos en la mirada de Casimiro Castro en lo pictórico y la propuesta de Antonio García Cubas en lo literario.

Desde una perspectiva del primer momento de la economía visual que, recordemos, en parte consiste en el estudio de la producción de imágenes, en este caso, a partir del arte litográfico, en el primer capítulo damos cuenta de su recepción en México como *innovación* técnica y mostramos algunos aspectos de su puesta en práctica y materialidad. Asimismo, exponemos por qué su carácter *reproducible*, el *bajo costo* de su producción y el ahorro de tiempo fueron valorados positivamente. Al final, mostramos en que consistió el método de realizar los dibujos al natural y su relación con el discurso de *realismo* alrededor del arte litográfico. Esta última cualidad la destacamos sobremanera porque permeó la elaboración y valoración de la representación del indígena en la época.

Como parte también del primer momento de la economía visual, en el segundo capítulo damos seguimiento a cinco talleres litográficos en los que fueron elaboradas algunas representaciones del indígena. El objetivo de profundizar en esos talleres es para dar cuenta

de su organización interna para la producción y mostrar la necesaria colaboración de diferentes artistas en esos espacios. Paralelamente, identificamos las temáticas que fueron representadas en el arte litográfico para revistas y álbumes, destacando que el tema de la población fue constante, en especial el del indígena. Asimismo, exhibimos que el tratamiento de este tema fue a partir de un formato icono-textual, pues la visualización del indígena a partir de litografías habitualmente iba acompañada de textos explicativos. Por último, presentamos a Casimiro Castro y Antonio García Cubas como dos autores que, desde lo pictórico en el caso del primero y lo literario en el del segundo, trataron especialmente el tema de la alteridad en el costumbrismo en México, cuyo trabajo convergió en 1877.

Dado el interés por la mirada de Castro y la concepción de García Cubas del indígena en esta investigación, en el tercer capítulo describimos sus trayectorias formativas como parte del primer momento de la economía visual. Al respecto, revelamos que la obra de ambos fue producida en el contexto del desarrollo y auge de la cultura visual decimonónica, de la cual formaron parte. Además, los situamos como dos autores cuyo interés por el indígena fue destacable y argumentamos que su obra permite comprender desde dónde Castro lo miró y García Cubas lo concibió. En la segunda parte de este mismo capítulo, describimos algunas características de los álbumes y libros en los que figura su trabajo en relación con su publicación, comercialización y circulación. Con lo cual, damos un paso más en el análisis de estos impresos desde una perspectiva de la economía visual en lo que concierne al segundo momento que trata de la circulación de las imágenes.

Como parte del acercamiento a la comprensión del itinerario de la representación del indígena en el arte litográfico, en el cuarto capítulo exponemos cuatro tentativas para aprehender visualmente al indígena contemporáneo del siglo XIX en revistas literarias, paralelamente al análisis de los artículos que describen las imágenes en el contexto de conformación del Estado-nación en México. Argumentamos que estos actos performativos contribuyeron a modelar la imagen del indígena, asignándole determinadas características fenotípicas y/o culturales que, como mostramos, fueron fluctuantes al momento de caracterizarlo. Esto nos permite exponer que, al mismo tiempo que el proceso de construcción de la nación, se reelaboró la imagen del indígena y dotó de contenido a su etnicidad. Tal acontecimiento, como revelamos, muchas veces se abrevó de representaciones y concepciones previas.

Desde una perspectiva del tercer momento de la economía visual, mostramos que las litografías fueron interpretadas desde diferentes sistemas discursivos. Igualmente, damos cuenta del uso que se hizo de éstas y el valor que se les asignó. Asimismo, exponemos que este primer momento de construcción de la imagen del indígena en México fue a partir de la apropiación de las litografías y se reensamblaron nuevas versiones, lo que nos permitió evidenciar aspectos en relación con su circulación. Tal interpretación retoma el planteamiento de Majluf, quien subraya que la representación de la población —en este caso del indígena— fue posible por la existencia de una red y mercado global de imágenes que permitieron su circulación y apropiación para el ensamble de nuevas versiones.

Para comprender la construcción de la imagen del indígena en el costumbrismo es necesario analizar las relaciones entre visualidad y teoría en términos de cómo dialogan, se complementan, repelen o fusionan en la construcción del imaginario gráfico y retórica acerca de la “raza indígena”, tema que analizamos en el quinto capítulo. Particularmente analizamos la concepción de Casimiro Castro sobre el indígena y los artículos que describen las litografías que elaboró. Al respecto, caracterizamos la idea de Castro a partir del análisis de una serie de litografías que elaboró para las diferentes ediciones del álbum *México y sus alrededores* (1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869).

En primer lugar, exponemos que una vía a la que Castro recurrió para caracterizar al indígena fue a partir de representarlo desempeñando ciertos oficios y cómo fueron apreciados por intelectuales de la época. Asimismo, revelamos que, abrevando de la tradición de las colecciones de trajes, al igual que los viajeros lo hicieron y, como también se efectuó en las revistas literarias, Castro elaboró representaciones genéricas de los indígenas, caracterizando sus trajes como una vía para identificarlos, plasmar diferencias de clase y de jerarquías. Finalmente, exhibimos que estas ilustraciones de Castro configuraron un indigenismo costumbrista e instauró algunas bases iconográficas que después fueron utilizadas para otras recreaciones de la alteridad. En este sentido, como parte del segundo momento de la economía visual, en el último apartado del quinto capítulo exponemos algunos casos de representaciones del indígena de Castro que circularon en el mercado local y global de imágenes que fueron apropiadas para la manufactura de versiones nacionales y extranjeras.

En el tercer momento que exploramos de la performatividad del indígena nos enfocamos en el tratamiento de Antonio García Cubas en lo literario en algunas de sus obras, ahí esclarecemos en qué sentido usó la imagen en relación con este tema. Tal análisis conforma el sexto capítulo de esta investigación. En este caso exponemos los aspectos que García Cubas consideró necesarios para estudiar al indígena, también la perspectiva y método del autor, el criterio al que recurrió para clasificarlos en familias etnográficas, así como el objetivo de su abordaje en sintonía con la política del gobierno, como otra manifestación indigenista.

Del mismo modo analizamos de forma conjunta las litografías y los textos explicativos, incluidos en varias de sus obras en relación con los indígenas “amatecos”. En este sentido, argumentamos que, tanto en *The Republic of Mexico in 1876* (1876), como en *El Álbum del Ferrocarril Mexicano* (1878), el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885) y en el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), la tradición pictórica de las colecciones de trajes continuó permeando la representación del indígena, incluida la contribución de Casimiro Castro y Francisco Mendoza. Éstas imágenes ilustran la perspectiva que Antonio García Cubas desarrolló y designó como etnográfica, en la cual convergen la teoría etnológica de tipos y su perspectiva filológica.

Finalmente, a partir del análisis de los artículos de García Cubas sobre los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan incluidos para *The Republic of Mexico in 1876*, para el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* y otros escritos, caracterizamos su concepción de lo etnográfico y las correlaciones que estableció entre propensión al trabajo, territorio e idioma para clasificar a los indígenas y determinar su grado civilizatorio. Esta retórica, como argumentamos, estuvo acompañada de representaciones visuales de la alteridad que recurrentemente figuran en sus obras, pues fue un autor que estuvo inmerso en la cultura visual decimonónica. Por último, exponemos por qué García Cubas consideró fundamental el uso la imagen para exhibir cómo era en lo visual un indígena y, a la par con los textos que proporciona para describirlo y caracterizarlo, cómo el autor contribuyó a establecer un régimen de alteridad costumbrista.

Parte I

Capítulo 1. El encanto por el arte litográfico: Puesta en práctica y apreciación en México (1840- 1890)

El arte litográfico fue una de las artes mecánicas más utilizadas en México durante el siglo XIX por lo innovador que resultó en cuanto a reproductibilidad, el bajo costo para su producción y el supuesto carácter realista que proporcionaba a lo representado. El arte litográfico, término que utilizamos en esta investigación para referirnos al proceso de elaboración de litografías (imágenes), fue una designación utilizada en la época. Éste estaba catalogado entre las artes mecánicas (the mechanical arts) o artes útiles (useful arts), aunque actualmente suele englobarse en la noción de tecnología. No obstante, este último término comenzó a utilizarse en la transición del siglo XIX al XX y, a partir de entonces, incluyó a esta arte mecánica¹.

El arte litográfico fue utilizado para la visualización de los contenidos de revistas y álbumes, una práctica habitual en la cultura visual decimonónica desarrollada a nivel internacional y de la que México formó parte. La importancia del arte litográfico en México como una tecnología visual y sinónimo de progreso fue tal que algunas litografías fueron exhibidas en exposiciones nacionales e internacionales. Por citar un ejemplo, a mediados del siglo XIX, el Ministerio de Fomento dispuso el envío de ciertas estampas litográficas del álbum *México y sus alrededores* a la Exposición Universal de París de 1855 como “muestra de los adelantos nacionales en este ramo [de las artes mecánicas]”². En concordancia con la

¹ El “arte litográfico” fue inventado por el actor y dramaturgo alemán Johann Alois Senefelder en la década de 1790, pero fue en el año de 1799 cuando Senefelder “realizó la invención definitiva de la litografía” y el rey de Baviera le concedió una patente por quince años, “La litografía”, en *Revista Universal*, IV:908 (06 junio 1870). Posteriormente, Senefelder obtuvo los derechos de propiedad de esta invención a través de la publicación de un manual para su producción en 1818: *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei* [Curso completo de Litografía], TWYMAN, *Breaking the mould*, p. 3.

Actualmente, la literatura sobre el tema considera al arte litográfico como una tecnología, es el caso del trabajo de Michael Twyman; igualmente, Nancy Appelbaum se refiere a la litografía como una tecnología para la reproducción visual, (TWYMAN, Michael, *Breaking the mould*; APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. XV). En cuanto a pensar a la litografía como un arte mecánica, son diversos los artículos de la época en los que se utiliza esta denominación, “Senefelder o la Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, 4, Tomo I (15 noviembre 1836), pp. 161- 163; José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855); “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 diciembre 1868); Ángel Núñez Ortega, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (31 enero 1882); Ángel Núñez Ortega, “Origen de la litografía en México”, en *Revista Nacional de Ciencias y Letras*, (01 enero 1890), pp. 136- 138. Asimismo, esta designación también fue utilizada en la prensa, “Retratos”, en *El Siglo Diez y Nueve* (25 octubre 1867).

² La Secretaría de Fomento, Colonización, Industria y Comercio, mejor conocida en la época como Ministerio de Fomento fue creada en 1853 con el objetivo de promover el desarrollo de las mejoras materiales del país. De acuerdo con Antonio García Cubas, esto es contribuir a su desarrollo económico impulsando la colonización, la industria y el comercio. Las funciones de la Secretaría también comprendían la organización de las

percepción positiva del gobierno mexicano acerca del arte litográfico, las revistas y periódicos mexicanos de la época también lo consideraron como un “progreso tan admirable”³.

Dada la importancia que el arte litográfico tuvo en México, su historia ha sido objeto de diversas investigaciones desde mediados del siglo XIX, durante todo el XX y el XXI. Los estudios se han enfocado principalmente en esclarecer quién fue el inventor de esta arte mecánica, identificar el autor de su introducción en México, exponer su desarrollo en los estados del país, cuantificar los talleres de la época, inventariar los nombres de los litógrafos que lo desarrollaron y realizar el recuento de las publicaciones decimonónicas que la utilizaron⁴. A diferencia de estos enfoques, en este capítulo profundizamos en un tema poco explorado, a saber: las características estéticas y técnicas que se valoraron del arte litográfico en el siglo XIX, así como en algunos aspectos de su puesta en práctica a partir del análisis de una serie de artículos publicados entre 1836 y 1890. Muchos de estos artículos han sido subestimados, no identificados o, incluso ignorados por la historiografía hasta el momento. El periodo en el que los artículos fueron publicados es significativo porque comprende los momentos de desarrollo y auge del arte litográfico en México, de acuerdo con la historiadora del arte María Esther Pérez Salas y el historiador del arte Arturo Aguilar. De tal forma estos

comisiones para las exposiciones universales en el siglo XIX, GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, pp. 450-453. Para el entrecomillado: “Litografías”, en *El Siglo XIX* (19 diciembre 1854), p. 3; “Litografías”, en *El Universal* (18 diciembre 1854).

³ “Retratos”, en *El Siglo Diez y Nueve* (25 octubre 1867); RUÍZ, “El indio real y el indio ideal”, pp. 51-52. En varias publicaciones se considera a la litografía como una invención, véase: “Senefelder o la Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, 4, Tomo I, (15 noviembre 1836), pp. 161- 163; “Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III, pp. 155- 160; “Litografía” en sección de: “Noticia histórica de varias invenciones, descubrimientos, &c”, en *Repertorio de Literatura y Variedades* (01 enero 1841), p. 324; “Litografía”, en *Semanario Artístico*, sección de “Instrucción Artística”, 40, tomo I, (09 noviembre 1844), pp. 13; “La litografía”, en *Revista Universal*, 908, tomo IV, (06 julio 1870).

⁴ Los pioneros desde este enfoque en el siglo XIX fueron: Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana”, en *El Universal* (08 junio 1855); “La Litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (10 julio 1855); Ángel Núñez Ortega, “La Litografía en México”, en *El Monitor Republicano* (31 enero 1882) y *El Siglo Diez y Nueve* (31 enero 1882); Ángel Núñez, “Origen de la litografía en México”, en *Revista Nacional de Ciencias y Letras* (01 enero 1890), pp. 136- 138. En el siglo XX, algunas de las investigaciones desarrolladas bajo este enfoque son: Departamento del Distrito Federal, Publicaciones de la Dirección Cívica de Reforma y Cultural (propaganda cívica núm. 7), *La introducción de la Litografía a la República Mexicana*, México, Talleres Linotipográficos “papelería nacional”, Avenida 16 de septiembre núm. 51, 1929, el cuadernillo se encuentra alojado en: “Apuntes sobre litografía en México”, Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas (AHIE), Fondo Manuel Toussaint, , Caja 2, Expediente 88, ff. 912-944; TOUSSAINT, *La litografía en México en el siglo XIX*; RUÍZ, *Apuntes para la historia de la litografía en Toluca*; O’GORMAN, *Documentos para la historia de la litografía en México*; GARCÍA, “La litografía en México 1825-1895”; ITURRIAGA, *Litografía y grabado en el México del XIX*; ÁLVAREZ, *Enciclopedia de México*. Finalmente, en el siglo XXI, AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”.

artículos son una ventana para comprender algunas características de la puesta en práctica y valoración del arte litográfico en la época⁵.

Desde una perspectiva del primer momento de la economía visual, que, recordemos, consiste en el estudio relativo de la técnica y materialidad de la producción de imágenes, en este capítulo exponemos algunas de las singularidades del arte litográfico por las que, como tecnología visual de representación, fue privilegiado su uso frente a otras técnicas como el grabado y, en algunos casos la fotografía⁶. De acuerdo con este objetivo, en el primer apartado proporcionamos un bosquejo acerca de la recepción de la litografía en México como *innovación* técnica y describimos algunas características de su puesta en práctica y materialidad. En el segundo apartado estudiamos lo relativo a su *reproductibilidad*. En el tercero indagamos sobre el *bajo costo* de su producción. Por último, en la cuarta sección examinamos el carácter *realista* con el que supuestamente se visualizaban los “monumentos”, “antigüedades”, “vistas” y “trajes” del país en el siglo XIX⁷.

1.1. Innovación, técnica y materialidad

La invención del arte litográfico modificó los métodos de estampado, pues su manufactura dependía de un proceso “enteramente químico”, a diferencia del que involucraba el grabado en cobre y madera que era “puramente mecánico”. Esta arte mecánica fue considerada como una gran innovación. Dado el interés que hubo en México por su uso, se proporcionaba conocimiento a litógrafos, impresores y público en general acerca de su manufactura y en relación con la “explicación [*sic*] científica de la litografía”⁸. De esto informaban las revistas literarias y prensa del siglo XIX, a partir de la traducción de artículos al español de revistas extranjeras, así como de la publicación de algunos autores mexicanos⁹. Previamente, el proceso de impresión “significaba ahuecar”, pero con el arte litográfico cambió esta “noción

⁵ Véase PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”.

⁶ Respecto a la categoría de *economía visual* véase POOLE, *Visión, raza y modernidad*.

⁷ Además de la litografía, la fotografía también fue otra tecnología visual utilizada recurrentemente para reproducir imágenes de México y los Andes como Deborah Poole lo ha expuesto. No obstante, aquí nos decantamos por la primera por las razones que expusimos en la introducción, POOLE, *Visión, raza y modernidad*, p. 19.

⁸ “La litografía”, en *Revista Universal* (06 julio 1870).

⁹ Pérez Salas ha mostrado cómo, para la difusión del arte litográfico en los primeros años de su desarrollo en México, se recurrió a la traducción de artículos publicados en revistas extranjeras, francesas e inglesas principalmente. Lo que también fue el caso del costumbrismo literario, PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 170.

tradicional, puesto que se trata de un procedimiento de impresión ‘en plano’ basado en el principio físico-químico de la repulsión de las grasas y el agua”¹⁰. En términos de la época, a diferencia del grabado:

[En el arte litográfico] no se trata de grabar en relieve sobre la piedra, sino de modificar *químicamente* su superficie, de manera que ciertas partes puedan recibir la tinta de impresión, y otras rechazarla. Esto constituye un fenómeno curioso de *física molecular*, sobre cuya naturaleza conviene fijar la atención, porque con frecuencia se cometen muchos errores en la *explicación [sic] científica* de la litografía.¹¹

Siendo así, la producción de litografías consistía en un procedimiento “enteramente químico” y se diferenciaba radicalmente “del arte de impresión en letras fundidas o del grabado”, por tal motivo, fue “llamad[a] en Alemania *Imprenta química*”, tal como su inventor la denominó¹². Caracterizar la práctica del arte litográfico como un proceso químico era recurrente en el XIX, se hacía referencia a que la elaboración de litografías era mediante “una impresión meramente química”¹³. Por lo práctico y novedoso que el proceso de elaboración de litografías resultaba, hubo mucho interés en explicar con cierto detalle cómo hacerlo. Esto posiblemente obedeció a la valoración positiva de la técnica, como se podrá apreciar en los próximos apartados. Según un artículo de la época, las estampas en litografía se producían de la siguiente manera:

Se traza un dibujo sobre la piedra, bien sea con tinta o con un lápiz compuesto de una materia grasienta, se acidula en seguida la piedra con el agua mezclada con el ácido correspondiente, y este líquido penetra por todos los puntos adonde no ha llegado a tocar

¹⁰ En el caso de la xilografía, se manufactura trazando un dibujo sobre un trozo de madera, posteriormente, se cavan las secciones que deben quedar en blanco y quedan con relieve las partes a grabar; luego se entinta la superficie, finalmente, se coloca el papel y ejerce presión con un rodillo para obtener una impresión. Para el grabado en cobre, el procedimiento es opuesto al de madera, pues la lámina donde se dibuja la imagen es trazada por incisión con un buril (herramienta puntiaguda de acero utilizada por los grabadores para hacer líneas sobre metales) o por corrosión con agua fuerte, de esta forma, la tinta queda contenida en la parte erosionada, que es la que posteriormente queda impresa en el papel, ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 10. Este principio también ha sido señalado por James Laver en: MAN, *150 Years of Artist's Lithographs*, p. VIII.

¹¹ “La litografía”, en *Revista Universal*, 908, tomo IV (06 junio 1870), las cursivas no aparecen en el original.

¹² “La historia de la litografía”, en *Diario de los Niños*, 1840, pp. 114- 117. Las cursivas aparecen en el original.

¹³ “Litografía”, en *Semanario Artístico*, 1840. Esta apreciación también ha sido referida para el caso europeo por: MAN, *150 Years of Artist's Lithographs 1803- 1953*, pp. XIII y XIV. Hoy en día habitualmente se considera a la litografía como un tipo de grabado, pero como se ha podido constatar, en la época fue considerada muy diferente a esta técnica. Sobre esta apreciación del arte litográfico ver *Nación de imágenes*, particularmente, en la “Presentación” se hace referencia a la litografía como un tipo de grabado.

la tinta: se pasa entonces sobre la piedra un rodillo cilíndrico mojado en tinta de imprenta, la cual se pega tan solo al dibujo, y no al resto de la piedra que no haya recibido los golpes del pincel o de la pluma, porque el agua de que están llenos sus poros, rechaza la materia grasienta de que se compone la tinta¹⁴.

Además de proporcionar instrucciones para plasmar el dibujo en la piedra, en los artículos publicados en las últimas dos terceras partes del siglo XIX también era recurrente que se describiera el método e instrucciones para “trasladar al papel por medio de la piedra, toda clase de dibujos y escrituras”¹⁵. Asimismo, en términos de los materiales requeridos, se proporcionaba información acerca de “la especie de piedra, tinta, papel, prensa e instrumentos necesarios para estampar escritos o dibujos.”¹⁶. Incluso, se suministraban detalladamente las instrucciones “para obtener una prueba por medio de la litografía”¹⁷.

De la misma manera que las revistas manifestaron el interés por la difusión de conocimiento acerca de la elaboración de litografías y dar a conocer la puesta en práctica del arte litográfico, también lo hubo por los materiales utilizados. En los primeros años que se practicó el arte litográfico en México, sólo era posible obtener los insumos mediante transacciones comerciales internacionales, de lo cual la prensa informaba en secciones como “Parte mercantil” o “Importación”¹⁸. El tipo de piedras utilizadas para la impresión de las litografías fue uno de los temas que más ocupó la atención en la época de editores, científicos y litógrafos; cuyo interés, al igual que en otros países, obedeció a la intención de proveerse de éstas localmente¹⁹. Un aspecto que fue parte fundamental en la práctica del arte litográfico en la ciudad de México.

Cuando el arte litográfico comenzó a practicarse en México, las piedras eran importadas principalmente de Alemania, siendo pocas las que no venían de ese país. Aunque “casi toda piedra caliza se [podía] usar”, las mejores eran las “llamadas en Munich de

¹⁴ “La historia de la litografía”, en *El Diario de los Niños* (1840), pp. 114-117. ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 11. De la literatura sobre el arte litográfico en el siglo XX, Iturriaga y Aguilar describen el proceso para la manufactura de estampas litográficas al más puro estilo decimonónico, ITURRIAGA, *Litografía y grabado* y AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 8.

¹⁵ “La historia de la litografía”, en *Diario de los Niños* (1840), pp. 114-117.

¹⁶ “Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III, (01 enero 1840), pp. 155-160.

¹⁷ “La litografía”, en *Revista Universal*, 908, tomo IV, (6 junio 1870).

¹⁸ “Parte mercantil”, en *El Siglo Diez y Nueve* (25 febrero 1842); “Importación”, en *El Siglo Diez y Nueve* (04 noviembre 1843); “Puerto de Veracruz”, en *El Universal* (31 julio 1855).

¹⁹ TWYMAN, *Breaking the mould*, p. 21.

Solnhofen [*sic*]”, que se hallaban con abundancia en el condado de Pappenheim y en toda la orilla del Danubio hasta Kelheim²⁰. La importancia de la piedra litográfica de Solnhofen es que se trata de una de tipo caliza de origen marino del jurásico alemán de hace 150 millones de años y que, por sus características geológicas particulares, la hacen óptima para la práctica del arte litográfico.

Solnhofen es un municipio de Baviera, Alemania, donde los restos de organismos se han fosilizado de manera excepcional. La lenta sedimentación creó una piedra de gran densidad y pureza, estas características proporcionan resistencia a la compresión de la prensa al momento de la impresión y evita que se rompa. La ausencia de textura, de cristales de cuarzo u otras impurezas permite que no haya discontinuidades en el dibujo que pudieran ensuciarlo. Asimismo, tiene finura de grano, lo que proporciona nitidez en el dibujo que permitió realizar sombreados y degradados que hasta el siglo XIX no era posible imprimir. La composición calcárea que la piedra permite la impresión de imágenes tal y como fueron bosquejadas²¹.

También había piedras de este tipo en Chanteauroux, Bellay y Aube, Francia, aunque, por lo que la prensa y revistas informan en la época, eran consideradas de calidad inferior. Posteriormente, el interés por obtener las piedras de forma inmediata y a menor costo, llevó a que en el siglo XIX se hicieran “infinitas diligencias” para hallar similares a las de Solnhofen en varios países. En México se esperaba encontrar un tipo de piedra con características similares y las muestras que se tenían eran resguardadas como parte de los tesoros de la nación en el Museo Nacional, donde había algunas “muestras de muy buena clase” provenientes del departamento de Chiapas²². En este caso se trata de una piedra caliza

²⁰ “Litografía”, en *Semanario Artístico para la educación y progreso de los artesanos*, 40, tomo I (09 noviembre 1844); “La litografía”, en *Revista Universal*, 908, tomo IV (06 julio 1870). En este último artículo también se hace referencia a que las mejores piedras eran las del condado de Pappenheim en Baviera. Sobre el prestigio de las piedras de la región bávara es significativo que en 1827 en el periódico *El Sol* se anunciaba la venta de una prensa litográfica “con un buen surtido de piedras de Baviera de diferentes tamaños, un barril negro de Francfort, necesario para la composición de las tintas y los secretos del arte”, citado en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 34.

²¹ “Las piedras litográficas de Solnhofen para litografía”, sitio web Solnhofen. Piedra natural alemana, consultado el 15 de abril de 2025, disponible en: <https://solnhofen.es/litografia/>

²² “Litografía”, *Semanario Artístico para la educación y progreso de los artesanos*, 40, tomo I (09 noviembre 1844), pp. 1-3. Desafortunadamente, este artículo digitalizado por la Hemeroteca Nacional Digital de México está incompleto y ello nos ha impedido conocer qué otros temas se desarrollaban al final.

del periodo Cretácico de hace más de 70 millones años que tiene características similares a la de Solnhofen.

Un caso ilustrativo de la búsqueda de este insumo para la práctica del arte litográfico en México surgió de la necesidad por representar el territorio. Debido a la “falta de piedras litográficas de gran tamaño” para la elaboración de las cartas geográficas del estado de México, levantadas por Tomás Ramón del Moral en el Instituto Literario de Toluca, se ensayó con “lozas de mármol de Tenancingo”²³. Al parecer, antes de utilizar las piedras de Tenancingo, el propio del Moral, entonces catedrático del Colegio de Minería informó previamente a la Academia de San Carlos sobre las características de estas piedras. A decir de su director, Pedro Patiño Ixtolinque, se sabía que había piedras para litografía “en el Estado de México y no muy lejos pudiéndose conseguir en caso necesario a menos costo y con más prontitud”²⁴.

La ubicación de canteras con piedra de este tipo ocupó la atención de otros actores que practicaban el arte litográfico. Tal fue el caso de Ramón Santos de Irigoyen, quien informó “que en las inmediaciones de Celaya [había] piedra de la que se necesita para la Litografía”, cuando ofreció sus servicios para la enseñanza de esta arte mecánica en la Academia de San Carlos en 1830²⁵. En otro oficio en que se hace referencia a la evaluación de este tipo de piedra, según Leonardo Castro, el secretario de la Academia de San Carlos informó al secretario de Relaciones Exteriores “que la piedra que había mandado para su inspección había resultado no ser útil para la litografía por su mucha dureza”²⁶.

Debido al valor asignado a este tipo de piedra, en 1868 Juan Balitrand buscó asegurar la propiedad de un yacimiento localizado en Veracruz por medios legales. Solicitó que se le diera “posesión de unos filones de mármol y de *piedra de litografía* que [existían] en el cerro

²³ “La litografía en el Estado de México”, apuntes sacados para el Sr. Toussaint del libro *Bibliografía del Estado de México* de Gustavo G. Velázquez, Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas (AHIIE), Fondo Manuel Toussaint, Caja 2, Expediente 88; TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 10.

²⁴ “Comunicación del presidente de la Academia [Pedro Patiño Ixtolinque] al secretario de esta [Francisco Tagle]”, AGN, Ramo de Justicia e Instrucción Pública, octubre de 1830, en O’GORMAN, *Documentos para la historia de la litografía*, documento 41, p. 105. Citado también en: GARCÍA, “La litografía en México”, p. 52.

²⁵ “Comunicación del secretario de la Academia al secretario de Relaciones”, AGN, Ramo de Instrucción pública, 2 de octubre de 1830, tomado de: O’GORMAN, *Documentos para la historia de la litografía*, documento 38, p. 103.

²⁶ GARCÍA, “La litografía en México”, p. 53-54.

de Atoyac, y que ha[bía] denunciado con arreglo a las ordenanzas de Minería.”²⁷ Asimismo, había indicios de la presencia de esta piedra en el mineral y cerro de Santiago, municipio de Villa Ortega, Zacatecas, donde se ubicaron “vetas abundantes de distintas piedras de construcción y para la industria, como fina *piedra de litografía*, pizarras y canteras de superior clase y hermosos colores”²⁸.

Finalmente, es importante referir que el interés por localizar piedra caliza en yacimientos locales para la práctica del arte litográfico fue algo que también se hizo en expediciones ordenadas por el Ministerio de Fomento, las cuales contemplaban estudios de geología. Fue el caso de la Comisión Exploradora a Metlaltoyuca de 1865, la cual localizó este tipo de piedra y proporcionó muestras a un artista litógrafo para que las evaluara. Más aún, en esta situación hubo interés en que la calidad de la piedra fuese superior a las importadas de Alemania o al menos similar. Asimismo, se buscaba la arena para aserrarla y no tener que importar ambos insumos. El siguiente testimonio da cuenta de la práctica y materialidad alrededor del arte litográfico en México por iniciativa de instituciones gubernamentales:

Réstanos decir que la caliza de Xico es una caliza litográfica, por un fragmento que dimos para hacer experiencias, al Sr. D. Exiquio [Hesiquio] Iriarte, quien asegura que de no ser superior a la alemana, es de igual clase: pudiera utilizarse en esto sin necesidad de ocurrir por ella a Europa, como hasta aquí. Para aserrarla es necesario la arena marcifera, la que García Cubas encontró hace poco menos de un año cerca de Zumpango, y la presentó para que se hicieran experiencias que produjeron buenos resultados²⁹.

En suma, el interés suscitado por el arte litográfico en México se vio reflejado en la difusión de información para su conocimiento y su puesta en práctica a través de numerosos artículos publicados en los dos últimos tercios del siglo XIX. Igualmente, el arte litográfico llegó a formar parte de los programas de enseñanza pública³⁰. Además, hubo propuestas para conseguir insumos locales necesarios para garantizar la práctica del arte litográfico y no depender de las importaciones, iniciativas que, en algunas ocasiones, procedieron de las

²⁷ “Veracruz”, en *La Constitución Social* (22 mayo 1868). Las cursivas no aparecen en el original.

²⁸ “Mineral y cerro de Santiago”, en *El Siglo Diez y Nueve* (25 diciembre 1877). Las cursivas no aparecen en el original.

²⁹ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, p. 17.

³⁰ “Instrucción pública”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 febrero 1870).

instituciones gubernamentales. Particularmente, se realizaron gestiones en lo que respecta a localizar en el país un tipo de piedra caliza adecuada que pudiera obtenerse con prontitud y a menor costo³¹.

1.2. Reproductibilidad, utilidad y agrado

El arte litográfico fue apreciado en México por su multifuncionalidad. A diferencia de otros métodos de impresión que había en el siglo XIX como el grabado, con el arte litográfico era posible estampar documentos, dibujos, así como reproducirlos y duplicar obras de arte. Esta última característica dio pie a que al arte litográfico se le denominara “imprenta de la pintura”. Pero además de esas ventajas, una de las principales por las que fue valorado estaba en que permitía imprimir grandes cantidades de copias. Precisamente, esto era una de las características de las artes en la época de la reproductibilidad, de acuerdo con el filósofo Walter Benjamin³².

Este aspecto multifuncional del arte litográfico conllevó a que se lo valorara de forma positiva, aunque no estuvo exento de ciertas ambivalencias en cuanto a su apreciación como técnica o arte. Así pues, fue considerado como un arte digno de exponerse en los museos, pero también como una técnica auxiliar de estampación. Sin dejar de tener presentes los aspectos mencionados, la reproductibilidad del arte litográfico es de interés particular aquí debido a que fue una cualidad que recurrentemente se destacó en el siglo XIX. En efecto y, de acuerdo con los editores de *El Mosaico Mexicano* (1837), con esta arte mecánica era posible otorgar “el doble número de estampas en cada cuaderno” de esta revista, apreciación que además evidencia la importancia asignada al uso de la imagen en la difusión del conocimiento y como parte del proceso de aprender a leer en imágenes³³.

Desde el ángulo de la reproductibilidad del arte litográfico, las publicaciones de la época destacaron que facilitó que en las oficinas de gobierno se obtuvieran “copias de los despachos y documentos más importantes [...] sin depender de la fidelidad de los secretarios u

³¹ Actualmente, por ejemplo, el establecimiento litográfico “La Ceiba Gráfica” en la Ex Hacienda La Orduña, Coatepec, Estado de Veracruz, fue fundado bajo el principio de conseguir las piedras para litografía en la región. Agradezco a la Dra. María Esther Pérez Salas por haberme proporcionado este dato.

³² WALTER, *La obra de arte en la época*, p. 49.

³³ “Advertencia Preliminar”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo 1 (01 abril 1837). PÉREZ, “La gráfica en el siglo XIX”, p. 15.

oficiales”³⁴. Dada la practicidad y rapidez para su manufactura, también permitía “escribir en el momento a las piedras” las decisiones urgentes del gobierno, así como las lecciones de los profesores. Igualmente, la prontitud de la reproducción era apreciada, pues significaba un ahorro de tiempo tal que “a los treinta o sesenta minutos pueden ya circular cincuenta, sesenta o más ejemplares”³⁵.

De acuerdo con la revista *El Mosaico Mexicano*, a los pintores, escultores y arquitectos les era más fácil reproducir sus “esquicios originales”, mientras que los retratistas podían proporcionar “cuantas copias les pidan de un retrato feliz por su esacta [*sic*] semejanza, sin más costo que el original...”. Asimismo, esta revista destacó que el arte litográfico era útil “tanto para imprimir en letra, como para los dibujos”, pues en cuanto a la calidad de la imagen lograba “estampar láminas finísimas” y con un realismo que impresionaba³⁶.

Debido a las características de reproductibilidad del arte litográfico, para los editores de *El Mosaico Mexicano*, ocupaba “un lugar distinguido en las invenciones de utilidad y de agrado” ya que facilitaba la impresión de una mayor cantidad de estampas e, incluso, se llegó a considerar que podía reemplazar a la imprenta y al grabado³⁷. Igualmente, la revista *Repertorio de Literatura y Variedades* (1840) coincidió en destacar este carácter reproductible del arte litográfico en los siguientes términos: “el arte de dibujar o escribir sobre una piedra para multiplicar por medio de ella los ejemplares del grabado”³⁸.

A este tenor, el *Semanario Artístico* destacó esta característica y difundió la importancia de su uso. En este caso, el interés por tratar el tema del “arte de litografiar” respondía a “lo utilísimo que sería su propagación por la brevedad [...] con que pueden copiarse y transmitirse a la posteridad objetos infinitos en que nos arredra la pesadez y coste de la tipografía y estampado”³⁹. Más aún, la práctica del arte litográfico era considerada como

³⁴ “Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III (01 enero 1840), pp. 155- 160.

³⁵ “Litografía”, en *Semanario Artístico*, tomo I (09 noviembre 1844), pp. 1-3.

³⁶ Para todos los entrecomillados “Litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III (1840) pp. 155-160.

³⁷ “Senefelder o la litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, traducido de la revista *Le Mosaïque*, 4, tomo I, pp. 162-164. Es necesario apuntar que, si bien se hicieron estos señalamientos en torno a la litografía, en este tomo, la revista “no sacó estampa ninguna litográfica”, “Advertencias preliminares”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III (01 enero 1840), pp. 3-5. De acuerdo con la revista, el motivo de la publicación de la nota fue por la muerte de Senefelder y el desconocimiento de “por qué títulos tuvo el favor de una mención necrológica” el inventor de la litografía.

³⁸ “Litografía”, en *Revista de Literatura y Variedades* (1841), p. 324.

³⁹ “Litografía”, en *Semanario Artístico* (09 noviembre 1844).

parte de la historia del progreso de México y mejor que el grabado. De tal forma que el escritor, historiador, naturalista y político Lucas Alamán, en su *Historia de México*, se refirió a las ventajas de la litografía sobre el grabado en términos de su reproductibilidad y el adelanto que suponía en la calidad de los impresos que proporcionaba para las publicaciones comparándolas con las europeas:

[...] las imprentas han tenido grande aumento, siendo considerable el número de personas ocupadas en ellas, y haciéndose ediciones comparables con las de Europa. De aquí que ha venido también el progreso de la litografía, y en vez de las pequeñas y malísimas estampas que antes se grababan a buril, y daban mezquina ocupación a algunos pocos artistas, ahora se publican multitud de retratos, vistas y planos de muy buena ejecución.⁴⁰

De acuerdo con esta percepción, la litografía era “en cierto modo más ventajosa que la misma imprenta”. El escritor, historiador, filólogo y editor Joaquín García Icazbalceta también valoró positivamente el arte litográfico en el mundo de la imprenta en 1855, al destacar no sólo “la facilidad con que se podían reproducir los dibujos”, sino también por el progreso que significaba para el país. En este sentido, García Icazbalceta señaló que era “preciso dar un lugar a la litografía tanto por el auxilio que mutuamente se prestan [se refiere a la tipografía], como por la perfección que [la litografía] ha alcanzado entre nosotros”⁴¹. Aunque el autor no ahonda en la idea de perfección, posiblemente se refiera a los avances que se habían alcanzado en el dominio del arte litográfico a mediados del siglo XIX, después de más de veinte años de practicarlo en México⁴².

Ahora, si bien García Icazbalceta hizo referencia a la perfección que se había alcanzado en la práctica del arte litográfico en México, ésta no estaba exenta de ciertas complicaciones, particularmente en lo que concierne a la obtención del papel debido a la falta de producción nacional. Por esta razón, en 1844, el entonces diputado y editor Ignacio Cumplido solicitó a la Cámara de Diputados que se permitiera “la introducción libre de derechos al papel extranjero [*sic*], propio para imprenta y litografía”⁴³. Esto último lo hizo con el objetivo de

⁴⁰ Lucas Alamán, “Historia de México”, en *El Universal* (05 marzo 1853).

⁴¹ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana”, en *El Universal*, el artículo se publicó en entregas entre los días 02, 03, 06 y 08 de junio de 1855.

⁴² “Senefelder o la litografía”, en *El Siglo Diez y Nueve* (26 marzo 1844) pp. 2-3; citado también en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 71.

⁴³ “Cámara de Diputados. Dictamen de la comisión de inspectores de la cámara de diputados”, en *El Siglo Diez y Nueve* (03 marzo 1844). De origen tapatío, Ignacio Cumplido fue hijo de un editor con el mismo nombre.

informar acerca de la falta de un mercado de materiales para la práctica del arte litográfico en la época, a causa de las convulsiones políticas en el país que afectaban el desarrollo de esta industria. Este momento fue convulso en México por varios acontecimientos: pues el presidente de Estados Unidos, John Tyler, manifestó la intención de incorporar Texas a Estados Unidos; Yucatán pasó a formar parte de la República mexicana nuevamente; la guarnición de Jalisco, liderada por Mariano Paredes y Arrillaga se sublevó; Santa Anna suspendió la libertad de imprenta y ordenó el cierre del Congreso Nacional.

Desde una apreciación sobre la polivalencia del arte litográfico, la *Revista Universal* se refirió a su especial utilidad en términos de reproductibilidad y también por su valor estético, esta última característica por la cual se le asignaba un lugar entre las “nobles artes”. Al respecto, se refirió que la litografía era “admitida en nuestras exposiciones, figura en nuestros museos y artistas de gran mérito [han] alcanzando en este género una justa celebridad”⁴⁴. Así pues, al parecer, también significó un medio para obtener reconocimiento artístico. Al respecto, es relevante que artistas que practicaban el arte litográfico, como Casimiro Castro, hubiesen obtenido reconocimiento por su trabajo en este ámbito, pues su nombre fue utilizado para promocionar álbumes como *México y sus alrededores*, precisamente como garantía de que incluía litografías de calidad. Tal obra la analizamos en el quinto capítulo de esta investigación.

De acuerdo con el diseñador gráfico Michael Twyman, la mayor capacidad de reproducción que el arte litográfico otorgaba también era valorada en Europa. En términos del historiador y científico político Benedict Anderson, esta característica del capitalismo impreso, desarrollado en el contexto de conformación de las naciones en el siglo XIX,

Cumplido nació en Guadalajara, Nueva Galicia (20 de mayo de 1811- 30 de noviembre de 1887), fue editor, así como uno de los mayores promotores y admiradores del nuevo e innovador proceso litográfico de estampación, (DÍAZ DE LEÓN, “Mexican Lithographic Tradition”). Cumplido fue uno de los principales iniciadores del desarrollo de la litografía en México en los años treinta del siglo XIX y de los primeros en utilizar la cromolitografía. Publicó algunas de las revistas más importantes del siglo XIX como *El Mosaico Mexicano*, *El Museo Mexicano*, *Miscelánea de Amenidades Curiosas e Instructivas*, *El Álbum Mexicano*, entre otras. Es considerado como el impresor más famoso. Fue político de ideología liberal, también fue diputado y, en el contexto de la crisis del papel en 1844 en México, coordinó el envío de una carta-protesta ante el gobierno para solicitar la libre introducción de tal material en México. En cuanto al reconocimiento de los artistas que manufacturaron las litografías para sus revistas, fue uno de los editores que menos respetó lo que hoy en día se denomina derechos de autor, pues en las litografías recurrentemente figura la firma de su taller, más no la de los litógrafos. AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 65; ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 12, y AVILÉS, *Ignacio Cumplido, un impresor del siglo XIX*.

⁴⁴ “La litografía”, en *Revista Universal*, 908, tomo IV (06 julio 1870).

contribuyó a su construcción a través de un mayor alcance social de los contenidos que se difundían con este espíritu⁴⁵. El interés de contribuir a la construcción de la nación también se buscó en México, pues, en el caso de las revistas, uno de sus objetivos fue nacionalizar las letras y, con un sentido pedagógico, ilustrar a la población. De esta forma, la actividad editorial fue uno de los canales de construcción de la nación en México, confiriendo un rostro a su identidad, así como a los sujetos que la integraban, tal y como se apreciará en los capítulos IV, V y VI de esta investigación.

La inmediatez con que se podía transmitir la información a través del arte litográfico es una cualidad que también ha sido reconocida por algunos historiadores del arte. Por ejemplo, para el historiador del arte Fausto Ramírez, la litografía revolucionó la experiencia visual y cognoscitiva, pues satisfizo la necesidad de dar cuenta de forma inmediata de los acontecimientos cotidianos⁴⁶. Por otra parte, la historiadora del arte Esther Acevedo ha señalado que la litografía permitió captar los eventos de la cotidianidad de forma inmediata y, en cuanto al desarrollo de la cultura visual en el siglo XIX, informó de estos a través de imágenes⁴⁷. En cuanto al carácter reproducible del arte litográfico, éste permitió la impresión de grandes cantidades de cartas geográficas, así como de litografías para revistas y álbumes. En el caso de *México y sus alrededores*, por ejemplo, la primera edición fue de 800 ejemplares, de tal forma que, si cada semana las entregas consistían entre dos o tres litografías, implicaba la impresión de 1600 o 2400 para cubrir la demanda de los suscriptores en la ciudad de México y foráneos.

De acuerdo con lo expuesto, el carácter reproducible del arte litográfico estuvo asociado con la velocidad que esto se hacía, su propagación e inmediatez para captar los acontecimientos y transmitirlos a la posteridad. Valoraciones que, además, se asociaban con la calidad de las imágenes, como fuente de empleo y como un indicador del progreso de la nación. Así pues, la prensa, editores, historiadores, escritores y filólogos encontraron varias ventajas en la práctica del arte litográfico y, por ello, hubo razones suficientes para que se preponderara su uso en la época en comparación con otras tecnologías visuales. Es

⁴⁵ Véase BENEDICT, *Comunidades imaginadas*.

⁴⁶ RAMÍREZ, “Signos de modernización”, p. 89.

⁴⁷ ACEVEDO, “La historia y las bellas artes”, p. 88.

importante enfatizar que, al menos entre 1836 y 1874, el arte litográfico fue valorado en estos términos.

Si bien el arte litográfico fue considerado como una técnica auxiliar, al igual que el grabado por su utilidad, posteriormente comenzó a ser valorado por sus cualidades estéticas, llegando a catalogarlo como parte de las “nobles artes”. No obstante, la litografía también era concebida de un nivel inferior, de acuerdo con la idea de arte de la época, pues carecía de un *aura* en términos de Walter Benjamin. Es decir, de existencia única y autenticidad, la cual no era reproducible y era atacada en su raíz con estos métodos, como el autor ejemplifica con el caso del grabado⁴⁸. A pesar de ello, la conjunción de utilidad y estética en el arte litográfico muestra la multifuncionalidad por la que fue valorado. Además, el arte litográfico, como tecnología visual permitió que en las publicaciones se incluyera texto e imagen para el tratamiento de los temas. Tal característica posibilitó el desarrollo de un formato icono-textual en la cultura visual decimonónica, a partir del cual fue tratado el tema del indígena en el costumbrismo y que analizamos en los capítulos IV, V y VI de esta investigación.

1.3. “Economía de tiempo y dinero”

Otra característica que se reconoció del arte litográfico fue que la impresión de grandes tirajes de dibujos, escritos y obras de arte, así como su reproducción, en teoría, se podía realizar a bajo costo. Esto tuvo como consecuencia una mayor difusión social de los contenidos, de modo semejante a lo sucedido en Europa en el primer tercio del siglo XIX. Además, la circulación de los impresos a escala internacional posibilitó que fuesen conocidos en otras latitudes⁴⁹. Para Ignacio Cumplido, editor de la revista *El Mosaico Mexicano* y uno de los impresores más prolíficos de la época, la elaboración de litografías era posible con “un aparato simple y muy sencillo”, que, en términos de costos de producción, significaba “una grande economía de tiempo y dinero”. Es decir, las litografías se imprimían en menos tiempo y hacerlo era más barato⁵⁰.

Igualmente, el arte litográfico conjuntaba estética y ahorro, pues permitía “estampar láminas finísimas” a “precios muy baratos”. Según la misma revista, facilitaba a los hombres de negocios “preservar copias de sus transacciones”. Además, “todas las obras de las bellas

⁴⁸ BENJAMIN, *La obra de arte en la época*, pp. 42-45.

⁴⁹ TWYMAN, *Breaking the mould*, p. 45.

⁵⁰ “Senefelder o la litografía”, en *El Mosaico Mexicano*, 4, tomo I, pp. 1-3.

artes, que antes se hacían con el buril en planchas de metal, han venido a ser tan baratas a través del dibujo en piedra”. El supuesto bajo costo de la producción de litografías se asoció con el alcance social, pues permitía a “cualquier apasionado hacer ricas colecciones para deleitarse en sus horas desocupadas”⁵¹.

La expectativa sobre el bajo costo de imprimir en piedra también fue apreciada en los ámbitos oficiales del gobierno. Por ejemplo, en 1855, el *Monitor Republicano* y *El Siglo Diez y Nueve* recuperaron lo enunciado por Sebastián Camacho, titular del Ministerio de Relaciones Exteriores e Interiores de México. En 1826, Camacho informó a la Cámara de Diputados sobre las “nuevas industrias introducidas” a México, y refirió que, en el caso de la litografía, se facilitaba su introducción al país con el objetivo de que “los mexicanos no vayan a mendigar a tierras lejanas lo que a tan poco costo pueden disfrutar en su propio suelo”⁵². Permeada por un espíritu nacionalista, esta opinión de Camacho manifiesta el interés por el desarrollo de una industria propia en México, lo cual, como se pudo apreciar más arriba, comprendió la búsqueda de recursos materiales para la práctica del arte litográfico.

Las expectativas que se tenían sobre las ventajas económicas que suponía imprimir en arte litográfico durante los primeros años de su introducción también fueron externadas en una nota del periódico *El Águila Mexicana*. Aquí se refirió que se “economiza[ba] mucho por dos motivos: el primero porque el grabado importa casi nada porque se sacan millares de ejemplares sin dañar su finura; y el segundo es el enorme importe de las minas de cobre que se ahorran.”⁵³. Otra de las ventajas del arte litográfico que refieren las fuentes y que ha destacado la historiografía contemporánea, era la posibilidad de grabar directamente en las piedras, lo cual se asociaba con la reducción de costos. Lo cual, según Aguilar:

[...] permitió que la litografía fuera más barata ya que con las piedras de impresión se podían sacar un mayor número de copias con la misma calidad, a diferencia de las técnicas más comunes del grabado como la xilografía, los aguafuertes y tintas que se

⁵¹ “Litografía”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III, 1840, pp. 155- 160 para todos los entrecomillados; citado también en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 125.

⁵² Ángel Núñez Ortega, “La Litografía en México”, en *El Monitor Republicano* y *El Siglo Diez y Nueve* (31 enero 1882); Departamento del Distrito Federal, *La introducción de la Litografía a la República Mexicana*, las mismas palabras también se citan en: “Memoria de los Ramos del Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores, leída en las Cámaras del Soberano Congreso, en los días 9 y 14 de enero del año de 1826”, p. 4.

⁵³ En *El Águila Mexicana* (6 mayo 1823), citado en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 32.

gastaban rápidamente y no se podían sacar muchas copias con la misma calidad de impresión⁵⁴.

Esta cualidad del bajo costo de la elaboración de litografías también ha sido señalada por la historiadora del arte María Esther Pérez Salas Cantú. La autora destaca que fue un método de estampación económico que, además de permitir la impresión de grandes volúmenes, proporcionaba mayor independencia al dibujante. Él podía trazar el dibujo directamente en la piedra sin pasar por el grabador, cualidades por las que en México hubo una mayor preferencia del arte litográfico frente al grabado⁵⁵.

El bajo costo de la producción de las litografías, como mencionamos previamente, también permitió que un mayor número de personas tuviera acceso a las obras de arte reproducidas. Sobre tal característica, el historiador José Iturriaga planteó que este mayor alcance contribuyó al proceso de “democratización de la estética”, pues permitió “popularizar las obras de los grandes pintores”, ya que “grabado y litografía entraron a hogares donde la pintura era inalcanzable”⁵⁶. Similarmente, en el *Semanario Artístico* (1844) se hizo referencia a esta característica, pues el arte litográfico, además de su “perfección y sencillas [*sic*]” era un arte que estaba al “alcance de todo mundo”⁵⁷.

Dicha afirmación también ha sido una de las conclusiones a las que han llegado investigaciones de inicios del siglo XXI. Arturo Aguilar, señaló que, como “un medio de la propagación del conocimiento”, la litografía fue “accesible a todos los sectores sociales”⁵⁸. Al respecto, si bien se puede refutar que los lectores eran la clase media y alta, un argumento a favor de la democratización del conocimiento es que las clases bajas también se apropiaban de los conocimientos proporcionados en las revistas y álbumes a través de las lecturas en voz alta y a partir de las imágenes que incluían. De tal forma que lo visual fue un medio para la difusión y apropiación de los contenidos que otorgaban⁵⁹.

⁵⁴ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 7.

⁵⁵ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 13.

⁵⁶ “Litografía”, en *Biblioteca de los Niños* (01 enero 1874), p. 32; ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 9.

⁵⁷ “Litografía”, en *Semanario Artístico*, 40, tomo I (09 noviembre 1844), pp. 1-3.

⁵⁸ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 72.

⁵⁹ VEGA y SABÁS, “Geografía e Historia natural en las revistas de México, 1820-1860”, p. 59; PÉREZ, “La gráfica en el siglo XIX”, p. 15.

La *Biblioteca de los Niños* (1874) también señaló esta particularidad del arte litográfico, siendo de la opinión de que contribuyó “a popularizar las obras de los grandes pintores, proporcionando a un precio relativamente muy barato, dibujos que ceden en muy poco al grabado en la finura del rasgo y el vigor del tono”⁶⁰. Si bien el bajo costo para la elaboración de litografías permitió la impresión de grandes cantidades de copias y tuvo como consecuencia la popularización de las obras de arte en la época, esto no implicó que se sacrificara ningún aspecto en el ámbito de la estética y calidad en la impresión. Tanto la finura del rasgo, como el tono del color, tal y como el grabado lo proporcionaba, eran cualidades que también el arte litográfico brindaba, según las apreciaciones de la época. Este fue otro motivo por el cual la litografía fue estimada y se privilegió su uso.

En suma, tras la introducción del arte litográfico en México y su puesta en práctica, fueron evidenciándose las ventajas que proporcionaba frente a otros métodos de estampación, entre ellos el bajo costo en su producción, su reproductibilidad, la conservación de la calidad de la imagen, la independencia de impresores y editores y, como consecuencia, la popularización del arte al tener un alcance social más amplio. Ahora bien, como ya hemos mencionado, la historiografía sobre la litografía en México no ha ahondado particularmente sobre este proceso de “democratización de la estética”. En este apartado se ha evidenciado que esta percepción fue recurrente en México en el siglo XIX, la cual algunos historiadores del arte han destacado.

Asimismo, la preponderancia del uso del arte litográfico como técnica de visualización es perceptible en los impresos del siglo XIX, mismos que recurrentemente lo prefirieron sobre el grabado y la pintura. Ejemplos de impresos que utilizaron el arte litográfico fueron las revistas *El Mosaico Mexicano*, *El Museo Mexicano*, *El Liceo Mexicano*, *La Revista Científica y Literaria*, entre otras, situación que muestra la preferencia de esta tecnología visual. Ahora, además de las ventajas técnicas en cuanto a reproductibilidad y el bajo costo de la producción de litografías, el uso del arte litográfico fue privilegiado por el realismo con el que los distintos temas tratados se visualizaban. Lo anterior constituye un asunto de suma importancia en esta investigación, lo cual abordamos en el próximo apartado.

⁶⁰ “Litografía”, en *Biblioteca de los Niños* (01 enero 1874), p. 32.

1.4. Bosquejos “dibujados del natural” y realismo

La convergencia del costumbrismo como movimiento artístico-literario y el arte litográfico como *tecnología visual* configuraron lo que, desde la historia del arte, ha sido designado como un *nuevo modo de ver* en la cultura visual decimonónica en México⁶¹. Desde los estudios de la cultura visual, Svetlana Alpers sostiene que el discurso de “realismo del siglo XIX” permeó el ámbito de las artes y su producción tuvo esta intención. Como argumentamos a continuación, esto también fue manifestado en relación con el arte litográfico en el caso mexicano⁶². Al respecto, autores como W. J. T. Mitchell y Peter Burke han sostenido que las imágenes no son mero reflejo de la realidad, sino construcciones culturales e ideológicas, así como puntos de vista⁶³. En este sentido, las imágenes fundamentalmente informan sobre la mirada del artista y las actitudes en relación con lo representado⁶⁴. En el caso de esta investigación acerca del indígena.

El carácter realista que el arte litográfico supuestamente proporcionaba en lo representado fue una convicción arraigada en el siglo XIX, como exponemos a continuación. Este nuevo modo de ver que el arte litográfico configuró está íntimamente vinculado con los regímenes escópicos de visión desarrollados en la modernidad y, particularmente, con el de la *cultura visual holandesa*, comúnmente conocida como pintura de género, la cual se caracterizó por buscar la naturalidad de la representación. Este modo de ver, en el caso de México en el costumbrismo, abrevó de los métodos de representación desarrollados en la historia natural y en las expediciones científicas ilustradas. En estas últimas, la imagen fue valorada como medio por el cual podían trasladarse especímenes botánicos o tipologías de la población⁶⁵.

El supuesto realismo que el arte litográfico proporcionaba en lo representado fue una característica por la que en México se le consideró como la tecnología de la visualidad más apropiada para visualizar la naturaleza, monumentos, paisajes y población, ésta última a partir de cuadros de costumbres o tipologías. A modo de recordatorio, el concepto de

⁶¹ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*; SZIR, “Tecnología de la visualidad en el álbum litográfico”.

⁶² ALPERS, *El arte de describir*, la designación de realismo del siglo XIX, Alpers lo ha enmarcado en su trabajo sobre el arte holandés que designa como un estudio de la cultura visual.

⁶³ MITCHELL, *Teoría de la imagen*, BURKE, *Visto y no visto*.

⁶⁴ PALMER en Marcondes, *Estou aqui. Sempre estive*, p. 17.

⁶⁵ ALPERS, *El arte de describir*, pp. 15-23; JAY, “Scopic Regimes of Modernity”; PENHOS, *Ver, conocer, dominar*; BLEICHMAR, *El imperio invisible*.

representación previamente abordado en la introducción, lo recuperamos de Svetlana Alpers y lo utilizamos en el sentido de que, como categoría de análisis, contempla: “la acción de *producir* una imagen más que sobre el producto acabado”. Asimismo, la autora subraya “la inseparabilidad entre el artífice, la representación y lo representado”⁶⁶.

El hecho de que los dibujos fuesen elaborados por el artista teniendo como referente un modelo real o natural era una práctica y cualidad de la que se informaba en la época, ya que era garantía del realismo que el arte litográfico proporcionaba. Esta especificidad engloba un régimen escópico de observación que privilegia la vista para informar, mediante imágenes, de los temas de forma ordenada y comprensible. Al respecto, según Majluf, esto estableció a la raza como un hecho visual⁶⁷. En el caso mexicano, proponemos que al realismo, asociado con el arte litográfico, subyace la práctica de que los bosquejos para las litografías eran “dibujados al natural” (*in situ*). Tal práctica era reivindicada habitualmente por los editores y en los títulos de los álbumes, así como en los artículos publicados en la prensa y en revistas literarias del siglo XIX al momento de evaluar o promocionar el arte litográfico.

El desarrollo de este nuevo modo de ver involucró novedosas prácticas y supuestos epistémicos que configuraron y determinaron una percepción del mundo en términos clasificatorios, los cuales remiten al trabajo del naturalista Carlos Linneo. También, el nuevo modo de ver recurrió a prácticas de disección del todo en sus partes y al desarrollo del conocimiento científico, preceptos que influyeron en la epistemología, método y proceso de elaboración de representaciones visuales en arte litográfico⁶⁸. En el caso de las litografías, por lo que las fuentes informan, los dibujos eran realizados a partir “de observaciones a ojo desnudo, como en el naturalismo”, los cuales, se consideraba que eran copias miméticas fieles del modelo natural⁶⁹.

⁶⁶ Para los entrecomillados ALPERS, *El Arte de describir*, p. 61; véase también CHAO, “Régimen escópico e imaginario social”.

⁶⁷ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, p. 131.

⁶⁸ CARRERA, *Traveling from New Spain to Mexico*, p. 11.

⁶⁹ Para el entrecomillado CASANUEVA y BOLAÑOS, *El giro pictórico*, p. 10. Al respecto, Susana Gómez refiere que, si bien en el siglo XVII la ciencia moderna estuvo dominada “por el escepticismo acerca de la veracidad de lo que nos dicen los sentidos” y que “para evitarlo [debían] de ser ayudados y corregidos continuamente por la memoria, los instrumentos científicos y la razón”, “los éxitos y fracasos de la representación pictórica del mundo natural no acabaron de forma concluyente en el siglo XVII. Ni triunfó definitivamente la representación

Esta apreciación de la época queda ejemplificada con lo externado en la “Advertencia preliminar” al segundo tomo de la revista *El Mosaico Mexicano* (1837). Para los editores de la revista, la litografía era el arte “más a propósito para *representar* los campos, los ríos, las montañas, las florestas y toda suerte de paisajes [*sic*], no siendo menos susceptible de aplicarse a los retratos y a otras esposiciones [*sic*].”⁷⁰ Muestra de ello, a decir de los editores, eran las litografías publicadas por *El Mosaico*, como “El Monte Blanco”, el “Espectro de Brocken” y los “Carneros Merinos”. Tales representaciones mostraban “la habilidad de los litógrafos” para la elaboración de los dibujos y nada había que objetarles en cuanto a realismo si se los comparaba “con sus modelos”. Dicha afirmación es cuestionable pues, como referimos previamente, las imágenes son puntos de vista de un autor, permeadas por un contexto social y político⁷¹.

Además del supuesto carácter realista que el arte litográfico ofrecía en lo representado, el “aumento de las estampas litográficas” fue referida como una de las mejoras incorporadas en el tercer tomo de *El Mosaico* cuando se retomó su publicación en 1840 con espíritu nacionalista⁷². Previamente la publicación de la revista fue suspendida en 1837 a causa de la guerra de México con Texas entre 1835 y 1836. A raíz de este conflicto, Santa Anna fue apresado después de la derrota de San Jacinto el 21 de marzo de 1836 y después fueron firmados los Tratados de Velasco, a partir de los cuales se reconoció a Texas como un estado independiente. La intención nacionalista *El Mosaico Mexicano* la deja entrever en las “Advertencias preliminares” de este tomo, en términos de que se buscó mexicanizar la práctica del arte litográfico. Al respecto se refirió: “[...] no es menos apreciable la ventaja que hoy ofrece la *litografía mexicana*, de que el público ha podido ver pruebas inequívocas en los periódicos pintorescos que han aparecido estos días”⁷³.

pictórica cargada teóricamente, ni desapareció del horizonte científico la pretensión de realizar copias fielmente miméticas de la realidad natural”, GÓMEZ, “La ilustración científica” pp. 56 y 63.

⁷⁰ “Advertencia preliminar”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo II (01 abril 1837), artículo firmado por los editores.

⁷¹ “Advertencia preliminar”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo II (01 abril 1837), artículo firmado por los editores, cita recuperada también en: TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 5. Las cursivas no aparecen en el original.

⁷² “Advertencias preliminares”, *El Mosaico Mexicano*, tomo III (1840) pp. 2-5. Las cursivas no aparecen en el original. Las otras mejoras fueron, a) “la elección de materias útiles y agradables” como ciencia y agricultura en el primer caso y literatura o relaciones de viajes en el segundo; b) “insertar algunas piezas de ‘música moderna’, aplicadas a clave o guitarra, pues la imprenta del Mosaico posee muy buenos caracteres en este ramo” y c) la mejora en la calidad del papel también fue anunciada como otra.

⁷³ “Advertencias preliminares”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo III (1840) pp. 2-5. Las cursivas no aparecen en el original.

Igualmente, el *Diario de los Niños* destacó que la “imprensa química”, como también se designaban al arte litográfico, había logrado algunos avances en el país en cuanto al realismo que las litografías proporcionaban, además de que también asignó un sentido nacionalista. De esto daban cuenta “las estampas últimas del *Diario de los Niños* y del *Mundo Pintoresco*, debido exclusivamente a un megicano [sic], sin intervención de mas mano que la suya en los dibujos e impresión de las láminas.” Estas litografías eran valoradas positivamente porque “rivaliza[ba]n en el día con los que ha[bía]n servido de modelo” y se esperaba que el arte litográfico adquiriera “el grado más elevado de perfección”⁷⁴. Es importante enfatizar que, las imágenes se evaluaban a partir de la relación directa que supuestamente guardaban con un modelo real, es decir, eran consideradas como reflejo de la realidad. Además, se destacaba el progreso que los dibujantes y litógrafos mexicanos habían alcanzado, cuyo trabajo era valorado como uno de los avances de la nación en el ámbito de las artes mecánicas.

Respecto al realismo de la representación en el ámbito de la ciencia y el espíritu clasificatorio en la época, *El Siglo Diez y Nueve* informó de ello en el artículo “La fisiología vegetal. Claridad y atractivos de esta ciencia”⁷⁵. En esta ocasión destacó la oportunidad que el arte litográfico proporcionaba para poder: “admirar la propiedad, esactitud [sic] y minuciosidad con que se disecan las plantas anatómicamente, y se *describen* sus fibras, vasos, tejidos, membranas, glándulas & etc.” Privilegiando lo visual y destacando el auxilio de aparatos para la representación, este carácter descriptivo de la ilustración era posible “gracias a la perfección del microscopio” y, sobre todo, a “los admirables adelantos del diseño y litografía, del grabado y del arte de iluminar los grabados y litografías”. En un sentido científico, las artes mecánicas habían “contribuido poderosamente a los progresos de la fisiología vegetal, siendo maravillosa la perfección con que se *diseñan* hoy en día los órganos vegetales, aun los más delicados y pequeños”⁷⁶.

⁷⁴ Para los entrecomillados de este párrafo Torrente Mariano [según Aguilar], “La historia de la litografía”, en *Diario de los Niños*, (1840), p. 117.

⁷⁵ “La fisiología vegetal”, *El Siglo Diez y Nueve* (25 febrero 1843).

⁷⁶ “La fisiología vegetal”, *El Siglo Diez y Nueve* (25 febrero 1843). Las cursivas no aparecen en el original, la referencia es para todos los entrecomillados. La fisiología vegetal era considerada en la época como una disciplina moderna, especializada en el conocimiento de la organización de las plantas.

En algunos casos, buscando garantizar el realismo sobre lo representado y manifestando un interés científico clasificatorio, se informaba que había la práctica de que el dibujo fuese validado y aprobado por un tercero. A decir de la historiadora Susana Gómez: “la imagen, requería ser controlada, filtrada, ordenada y supervisada”⁷⁷. Ejemplo de lo anterior lo muestra el artículo “El Árbol de las Manitas” publicado en *El Museo Mexicano*. La información del texto deja entrever que las características y particularidades de la especie representada estaban sujetas a la validación:

[...] la imagen se ha *diseñado a nuestra vista con toda esactitud* [sic] y con presencia del natural se ha iluminado el diseño sin omitir los más ligeros accidentes, haciendo copiar separadamente los órganos de la planta que incluyen el cáliz, el pistilo, ramillete de flores etc., y que se encuentran numerados⁷⁸.

Así pues, el arte litográfico también adquirió un uso científico en la botánica por la perfección que había alcanzado en el diseño de los elementos más delicados, los cuales se retrataban con exactitud y minuciosidad. En consecuencia, las representaciones litográficas eran reconocidas y valoradas por su perfección y, más aún, se consideraba que permitían la “conservación de los sucesos” y transportar los especímenes⁷⁹. En ocasiones, “a falta de observación directa se proporcionaba un dibujo lo más fiel y detallado posible, una litografía iluminada que sustituía al espécimen vivo y al natural que se describía...”⁸⁰.

El carácter realista que proporcionaba al arte litográfico era extensivo a diversos temas, pues “por su medio pueden *representarse más al natural* no sólo las *flores* y los *vestidos*, sino también los *paisajes* más variados”⁸¹. Así, a partir de este método también la población era representada, contexto en el que se le caracterizó por medio del traje. La imagen era una forma para exhibir *tipos* ya sea como representativos de la población o como permanencias del pasado, tema que desarrollamos con detenimiento en los capítulos IV, V y

⁷⁷ GÓMEZ, “La ilustración científica”, p. 57

⁷⁸ En *El Museo Mexicano*, volumen III (1840) pp. 280-281, citado también en: AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 265. Las cursivas no aparecen en el original, tampoco en Aguilar.

⁷⁹ Esta aseveración se enunció en el contexto de la discusión para permitir “la introducción libre de derechos al papel extranjero [sic], propio para imprenta y litografía” en la Cámara de Diputados, sesión del 22 de marzo de 1844, “Cámara de Diputados. Dictamen de la comisión inspectores de la cámara de diputados”, en *El Siglo Diez y Nueve* (03 marzo 1844).

⁸⁰ VEGA y SABÁS, “Geografía e Historia natural”, p. 59.

⁸¹ *El Museo Mexicano*, volumen VII, citado en: AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 52. Las cursivas no aparecen en el original.

VI de esta investigación. En relación con la ilustración del indígena es relevante lo que Florencio María del Castillo expresa acerca del trabajo de Casimiro Castro: “el tipo, el aire, los trajes de los indígenas, están tomados con una esactitud [*sic*] maravillosa”⁸².

Representar desde el natural, por una parte, obedecía a la intención de informar de determinadas características que se podían plasmar en las litografías, es decir, que éstas guardaran semejanza con los modelos reales y la imagen fue considerada como prueba fidedigna de lo mostrado. Por otra, implicaba ciertas convenciones que daban legitimidad a las imágenes, entre las que se puede destacar que, por ejemplo, los litógrafos dibujantes tomaban los apuntes para la elaboración de los bosquejos bajo la supervisión de un tercero, sobre lo cual, desafortunadamente no se ahonda más en las fuentes.

En los artículos pioneros de Ángel Núñez Ortega (1882 y 1890) sobre la historia del arte litográfico en México, se informa que tomar bosquejos *in situ* emulando la práctica de la historia natural era recurrente en la época para el ensamble de las litografías, eslogan que figuraba en los títulos de las obras, como referimos al inicio de este apartado. En el artículo: “Origen de la litografía en México”, Núñez refiere al álbum *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique, dessinés d’après nature, par C. Linati* (1828) como ejemplo de una obra sobre trajes y costumbres mexicanas bosquejadas *in situ*⁸³. Si bien en la nota no se hacen explícitas las cualidades de la litografía para representar, en el título se informa que las imágenes fueron extraídas de la naturaleza [*dessinés d’après nature*], siendo éste un argumento al que Claudio Linati recurrió para legitimar la autenticidad de las imágenes incluidas en su álbum⁸⁴.

Este carácter realista también era una de las principales cualidades que se reivindicaba en México. Por ejemplo, en el caso de la edición del álbum *México y sus alrededores* (1855-1856) se anunció como una “colección de vistas monumentales, paisajes y *trajes* del país...” y se enfatizaba que las estampas litográficas fueron dibujadas al natural por Casimiro Castro,

⁸² DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 17.

⁸³ Ángel Núñez Ortega, “Origen de la litografía en México”, *Revista Nacional de Ciencias y Letras* (01 enero 1890). Esta cualidad de los álbumes litográficos también fue señalada en la obra de Pedro Gualdi, *Monumentos de México, tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi, pintor de perspectiva*, México, publicada por Decaen y Massé, 1841.

⁸⁴ Esta necesidad, para Leal, obedecía a que los artistas “sienten la presión de pintar desde el natural, pues sólo la presencia de los seres y las cosas despierta en ellos el instinto creador...”, LEAL, “La litografía mexicana en el siglo XIX”, p. 9.

principal autor de los dibujos y cuyo tratamiento analizamos en el quinto capítulo. Este proceder incluso se reivindicaba negando la utilización de la fotografía como referente para la elaboración de las litografías de este álbum para la edición de 1869, pues se informaba que todas las láminas fueron: “tomadas al natural [sin recurrir a la fotografía como algunas personas lo han supuesto]...”⁸⁵.

Alpers argumenta que el aparente uso de la cámara oscura para la elaboración de la pintura holandesa cuestiona la capacidad del artista: “Se supone que el arte está en aquello que no se debe a un instrumento, sino al libre arbitrio de un artífice humano”⁸⁶. Para el caso de *México y sus alrededores*, cuando se señala que Castro recurrió a la fotografía para el dibujo de las vistas, posiblemente se cuestionaba la capacidad artística del litógrafo para elaborar representaciones fidedignas. Además, se señalaba que su capacidad artística devenía del auxilio que la cámara le había proporcionado, sin embargo, como se puede apreciar, en este contexto se privilegiaba el sentido de la vista para la elaboración de los dibujos y se consideraba a la imagen como *mímesis* de la naturaleza.

En tal época el arte litográfico no era valorado como arte. No obstante que la distinción entre artes mayores y menores ha sido superada, a decir del historiador del arte Erwin Panofsky a cada época corresponde un sistema de representación, por lo que propuso una mirada horizontal para el estudio de la imagen que comprende tanto el “arte de tercera fila y no solo de las obras maestras”⁸⁷. Asimismo, Burke ha planteado que se hable del estudio de las “imágenes” y no del “arte”, término que comenzó a utilizarse en Occidente hasta el Renacimiento. Esta perspectiva implicaría dejar de lado toda representación que no sea considerada como obra de arte, siendo que cualquier imagen, independientemente de su calidad estética, es un testimonio histórico⁸⁸.

De acuerdo con lo expuesto, ya fuera en los títulos de las obras, en los anuncios que las promocionaban o que lo manifestaran los editores, como el caso de Debray, en el siglo

⁸⁵ “México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país, dibujadas al natural y litografiadas por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez e I. Campillo...”; en *El Siglo Diez y Nueve* (23 diciembre 1868); también en *La Iberia* (29 diciembre 1868); en *El Siglo Diez y Nueve* (2 enero 1869), las inserciones aparecen en las notas de prensa.

⁸⁶ ALPERS, *EL arte de describir*, p. 69.

⁸⁷ PANOFSKY, *Idea*; MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*.

⁸⁸ Véase BURKE, *Visto y no visto*.

XIX hubo la intención por reafirmar un método para aprehender de forma realista en el arte litográfico retratos, trajes (población) y paisajes. De esto el litógrafo dibujante debía encargarse, pues era quien fungía como un “testigo ocular” que, siguiendo ciertas convenciones debía realizar un dibujo lo más parecido con el modelo real⁸⁹. Como se refiere en el trabajo de Alpers sobre el arte descriptivo holandés, el cual considera como un régimen escópico de visualidad, la vista era considerada como un medio de representación visual. Así pues, se tenía la idea de que, ver era saber⁹⁰.

Esta condición de la relación directa entre la imagen y su referente en el mundo real también se enfatizaba en la época con los retratos. Por ejemplo, en 1872, el periódico *La Voz de México* anunció la venta del “retrato del Sr. Lerdo”. Sobre éste se afirmaba: “la semejanza es completa y el dibujo es de una limpieza y corrección admirables”⁹¹. Asimismo, en el caso de las vistas, la representación de los detalles era valorado en estos términos, incluyendo la reproducción de los colores. Lo anterior era cierto para casos como el “Panorama del Valle de México”, cuya litografía “representaba no solo las poblaciones, las fábricas, los caminos, las lagunas y demás objetos notables del Valle, sino hasta los menores accidentes topográficos del terreno [...] y esta[ba] iluminada de manera que reproduce los colores del paisaje”⁹². En el ámbito de la cartografía también se enaltecían las cualidades del arte litográfico para representar los detalles, como en el caso de la *Carta general de la República Mexicana indicando las líneas del proyectado Ferrocarril Internacional de México...* Al respecto se refirió: “este mapa está perfectamente ejecutado, y señala con claridad la dirección del ferrocarril proyectado...”⁹³.

Por sus cualidades y las ventajas que el arte litográfico proporcionaba, en México su uso fue privilegiado frente a otras tecnologías de la visualidad, como el grabado y la fotografía. Ésta última, por ejemplo, fue defendida en Francia por *Le Tour du Monde*⁹⁴. En el caso de la Comisión exploradora a Metlaltoyuca, ordenada por el Ministerio de Fomento en el contexto del Segundo Imperio en México, el ingeniero Ramón Almaraz refirió que, para

⁸⁹ BURKE, *Visto y no visto*, p. 13.

⁹⁰ Véase ALPERS, “Seeing as Knowing: A Dutch Connection”.

⁹¹ “Retrato del Sr. Lerdo”, en *La Voz de México* (23 noviembre 1872).

⁹² “Panorama del Valle de México”, en *La Iberia* (29 enero 1873).

⁹³ “Mapa”, en *La Iberia* (01 marzo 1873).

⁹⁴ Agradezco al Dr. Pascal Riviale por haberme proporcionado este dato.

la documentación visual de la exploración, “no bastaba la fotografía”. En este caso, debido a que la exploración fue realizada en temporada de lluvias, “era muy probable que no hubiese suficiente luz para tomar las vistas”. También, el ingeniero explico que, por lo “quebrado” del camino, “sería fácil que se rompiesen algunos aparatos” y, finalmente, “porque encontrándose las ruinas dentro de espesos bosques, las vistas que se tomaran ofrecerían sólo grupos de árboles, y los monumentos harían en ellos un papel secundario”.

Así pues, por razones de practicidad, técnica y de representación del conjunto de los monumentos arqueológicos, el ingeniero Almaraz solicitó: “un dibujante que se dedicase a la representación de ruinas”. Para ello pusieron a disposición de la Comisión a dos paisajistas de la Academia Nacional de San Carlos, ellos fueron José María Velasco y Luis Coto, cuyos registros fueron impresos en arte litográfico en la Litografía del Ministerio de Fomento⁹⁵. El propio Velasco refirió lo complicado que era realizar las fotografías para la expedición. De esto informa el paisajista cuando estuvieron en la Mesa de Coroneles recorriendo la ciudad arqueológica destruida y explorando uno de los complejos piramidales: “todo el patio así como los muros que la circundan están cubiertos por árboles más o menos grandes sin faltar los bejucos que abundan considerablemente de manera que no es fácil hacer en este lugar alguna fotografía”⁹⁶.

Recapitulación

En este capítulo hemos expuesto que la introducción del arte litográfico en México fue valorada como una gran innovación y, en algunos casos, fue preferido frente a otras técnicas como el grabado o la fotografía en los últimos dos tercios del siglo XIX. Al respecto expusimos algunas de las características en relación con su puesta en práctica y materialidad, un tema poco explorado por la historiografía. El interés por conocer la apreciación del arte litográfico en la época nos permitió develar que su importancia fue tal que las revistas y prensa publicaron artículos para darlo a conocer. Incluso, algunos artículos fueron traducidos de revistas extranjeras. En este sentido, un hallazgo interesante fueron las instrucciones para

⁹⁵ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, pp. 1-2 para los entrecomillados de este párrafo y el anterior.

⁹⁶ VELASCO, “Informe que presenta el alumno pensionado de la Academia de Bellas Artes” en GUDIÑO, “Archivos y documentos. Expedición a la mesa de Metlatoyuca”, p. 1832.

producir litografías a través de este método, en las cuales se informaba del tipo de piedra requerida, la tinta adecuada, el papel, la prensa y otros instrumentos que eran necesarios.

Asimismo, mostramos que la puesta en práctica del arte litográfico involucró no sólo a los editores que lo utilizaron para los contenidos de sus publicaciones, sino también instituciones, como el Instituto Literario de Toluca, para la impresión de las cartas geográficas del Estado de México. En el caso del Museo Nacional, ahí se preservaban las piedras para litografía, las cuales eran examinadas y se informaba a la Academia de San Carlos cuando este tipo de roca era localizada, como Ramón Santos Irioyen lo hizo. Ahí también se hacían las pruebas necesarias a las muestras enviadas para corroborar su idoneidad. Igualmente, el Colegio de Minería estuvo involucrado a través de sus catedráticos, como en el caso de Tomás Ramón del Moral, quien informó a la Academia de San Carlos acerca de las características de las piedras de Tenancingo. Por su parte, la Comisión Exploradora a Metlatoyuca involucró a los propios litógrafos, Hesiquio Iriarte, a quien solicitaron evaluar las muestras de *piedra litográfica* que consideraban podrían ser útiles para tal fin.

La importancia que se asignó al arte litográfico llevó a que se ubicaran yacimientos de piedra apropiada para no depender de las importaciones y así fuesen obtenidas con prontitud y a menor costo. Algunos lugares referidos con presencia de piedra litográfica fueron los estados de Chiapas, Veracruz y Zacatecas. También lugares como Celaya o Xico. Un caso de búsqueda fue la promovida por el Ministerio de Fomento a través de la Comisión Exploradora a Metlatoyuca en 1865, en la cual estuvo involucrado Antonio García Cubas, quien del mismo modo localizó un yacimiento de “arena marcifera” en Zumpango para “aserrar” las piedras. Posiblemente, el involucramiento de García Cubas radicó en que, a través del arte litográfico, podía imprimir sus cartas geográficas. También porque le eran útiles para la impresión de las litografías que sus obras incluían, pues, como veremos en el sexto capítulo de esta investigación, recurrentemente García Cubas utilizó imágenes para visualizar los contenidos.

Otra de las cualidades por la que se preponderó el uso del arte litográfico fue porque era posible imprimir texto, dibujos, grabados y obras de arte, además de reproducirlos en grandes cantidades y de forma inmediata. Debido a esta multifuncionalidad, incluso la

litografía llegó a ser considerada como una sustituta de la imprenta. A decir de Ignacio Cumplido, editor de *El Mosaico Mexicano*, en su caso le permitía imprimir el doble número de estampas para su revista. Además, el arte litográfico era de utilidad para la copia y reproducción de los documentos de gobierno.

En la apreciación de Lucas Alamán, el arte litográfico permitía publicar multitud de retratos, vistas y planos *versus* las pocas y “malísimas” estampas que se grababan al buril. Para Joaquín García Icazbalceta, la litografía no desplazaba a la imprenta, sino que ambas se complementaban para la edición de las obras, lo que permitió el engarce de texto a imagen para el tratamiento de los contenidos. Asimismo, al arte litográfico permitía informar de los acontecimientos de forma inmediata y producir grandes volúmenes de copias, una cualidad que los historiadores del arte Fausto Ramírez y María Esther Pérez Salas reconocen. El carácter reproducible del arte litográfico en ocasiones llevó a que únicamente se lo considerara como una técnica auxiliar y no se reconociera su parte artística. No obstante, esta mirada ambigua sobre sus cualidades artísticas fue recurrente al momento de evaluarlo.

El bajo costo en la producción de litografías, dato basado en los impresos en la época y en la historiografía, permitió que el arte se democratizara. Las bellas artes que antes se reproducían al buril fueron más baratas a través del dibujo en piedra, por lo que cualquier apasionado, en teoría, podía coleccionar litografías con reproducciones de las obras de grandes de pintores. Así los editores de la *Biblioteca de los Niños* y el historiador José Iturriaga de la Fuente lo externaron. A decir del *Semanario Artístico*, el arte litográfico estaba al alcance de todo el mundo. Sobre este tema del bajo costo, el ministro de Relaciones Exteriores e Interiores, Sebastián Camacho, en 1826 manifestó que la introducción del arte litográfico en México se facilitó para que los “los mexicanos no vayan a mendigar a tierras lejanas lo que a tan poco costo pueden disfrutar en su propio suelo”.

En cuanto a estética, el arte litográfico fue valorado como la tecnología visual más apropiada para la representación del territorio a partir de cartas geográficas, paisajes, retratos y la población. En este último caso ya fuera bajo el formato de tipos o en cuadros de costumbres. Esta valoración del arte litográfico radicaba en el hecho de que los artistas realizaban *in situ* los dibujos para las litografías, lo que proporcionaba realismo a las representaciones y, se consideraba que las imágenes guardan correspondencia con el modelo

real. Frecuentemente se destacó esta cualidad que las litografías proporcionaban, aspecto que, como expusimos, forma parte del discurso realista del siglo XIX. Este proceder también fue aplicado para la visualización del indígena, tema de análisis de esta investigación en los capítulos IV, V y VI. Después de exponer las razones por las cuales el uso del arte litográfico fue privilegiado, la pregunta que surge es: ¿Mediante qué estructura organizativa fue posible la publicación de los impresos y la producción de litografías? Este tema lo desarrollamos en el próximo capítulo.

Finalmente, es importante referir que las cualidades asociadas con el arte litográfico en la época son relevantes en esta investigación por varios aspectos. En primer lugar, el arte litográfico fue fundamental para la visualización del territorio, los monumentos y la población de México, porque, aun cuando la fotografía ya se había inventado y se ha considerado que ella desplazó a esta tecnología visual, ésta continuó utilizándose. Lo anterior representa un tópico en el que sin duda es necesario profundizar para futuras investigaciones. En segundo lugar, la práctica del arte litográfico en México permitió la configuración de un formato icono-textual que es relevante aquí para entender el tratamiento de la alteridad a partir de actos performativos. Asimismo, que el régimen de alteridad costumbrista no se entiende sin el análisis de ambas retóricas. La reproductibilidad fue fundamental para la difusión de conocimiento sobre el país, pues, como se verá posteriormente, permitió la impresión de grandes tirajes de litografías para los impresos, como en el caso de las diferentes ediciones que se publicaron del álbum *México y sus alrededores*. El carácter fidedigno que las litografías proporcionaban sobre lo representado es otra de las cualidades que los editores y la prensa destacaron en la época. Lo anterior configuró un discurso de realismo que fue defendido y, con ello, el arte litográfico tomó relevancia frente a otras tecnologías visuales.

Capítulo 2. El tema indígena en los impresos: Talleres, actores y formatos (1840-1890)

En el capítulo anterior expusimos algunas características del arte litográfico con relación a su puesta en práctica y materialidad en el siglo XIX. También abordamos la percepción del arte litográfico en la época, como las ventajas que proporcionaba como tecnología visual en términos de reproductibilidad, bajo costo y el realismo que proporcionaba a lo representado. En cuanto a su producción, la revisión de algunas obras y de una serie de litografías permitió dilucidar aspectos acerca de los diferentes oficios que involucraba en la práctica, así como identificar el formato utilizado para la difusión del conocimiento sobre los temas. Igualmente, la exploración de las obras posibilitó la comprensión de cómo contribuyeron a la cimentación de la imagen de la nación, pues “los impresos fueron fundamentales para la construcción de un discurso identitario dirigido a la sociedad”¹.

Los aspectos ampliamente desarrollados por la historiografía acerca del arte litográfico son: la historia de Claudio Linati, el introductor de esta arte mecánica en México en el siglo XIX, el recuento de los espacios en los que se practicaba, así como de los actores que lo practicaron y las publicaciones que lo utilizaron para ilustrar sus contenidos. Tal enfoque fue iniciado por José Decaen y Joaquín García Icazbalceta a mediados del siglo XIX y retomado por Ángel Núñez a finales de esta misma centuria. En el siglo XX fue desarrollado por el escritor e historiador Manuel Toussaint, por el escritor e historiador Edmundo O’Gorman en el segundo tercio y replicado por el licenciado en artes visuales Leonardo García en los años noventa. En esta misma línea argumentativa, ya en la primera década del siglo XXI, Arturo Aguilar caracterizó las diferentes facetas de desarrollo del arte litográfico².

El enfoque de estas investigaciones, sin embargo, como José Iturriaga señaló en 1956, no informa de la “división del trabajo” en los talleres en la época³. Retomando esta

¹ VEGA y SABÁS, “Geografía e Historia natural”

² José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo XIX* (30 junio 1855); Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana”, en *El Universal* (08 de junio 1855); Ángel Núñez Ortega, “Origen de la litografía en México”, en *Revista Nacional de Ciencias y Letras* (01 enero 1890), pp. 136- 138; TOUSSAINT, *La litografía en México*; O’GORMAN, *Documentos para la historia de la litografía*; GARCÍA, “La litografía en México 1825-1895”; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”.

³ Departamento del Distrito Federal, Publicaciones de la Dirección Cívica de Reforma y Cultural (propagando cívica núm. 7), *La introducción de la Litografía a la República Mexicana*, México, Talleres Linotipográficos “papelería nacional”, Avenida 16 de septiembre núm. 51, 1929. El cuadernillo se encuentra alojado en la carpeta

observación, por una parte, este capítulo contribuye a esclarecer los diferentes oficios que se desempeñaban al interior de los talleres litográficos para la elaboración de las litografías. Al respecto, Aguilar ha expuesto que los actores que colaboraban en el taller para su producción eran el editor, dibujante e impresor⁴. No obstante, es necesario matizar esta afirmación. La elaboración de litografías para revistas, álbumes, así como las impresas individualmente, en la mayoría de los casos, como argumentamos aquí, fue posible a partir de redes de la colaboración entre diferentes actores. De tal forma que, en su aspecto fenomenológico, es decir, lo que representan, son empalmes de miradas.

Al referir otra vez la categoría de economía visual de Deborah Poole, además de que contempla la elucidación de la materialidad para producción de las litografías en su primer momento, tema que desarrollamos en el capítulo anterior, el concepto de la autora también incluye el develamiento de los actores que participan⁵. Las investigaciones en torno a la historia del arte litográfico no han privilegiado un enfoque en términos de una economía visual que exponga que la elaboración de litografías en México fue posible gracias a redes de colaboración. Con el propósito de develar a los actores que lo hacían posible, en los próximos apartados realizamos el seguimiento a la producción de los talleres litográficos de José Decaen y sus socios, Víctor Debray, Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte y Plácido Blanco.

Este proceder, paralelamente, nos permitirá identificar las temáticas que fueron representadas en el arte litográfico para revistas y álbumes donde el tema de la población y, especialmente el indígena, destacan. Cabe recordar que de este último tema es del que trata la presente investigación. Asimismo, que el tratamiento de este tema fue a partir de actos performativos, es decir, ilustrativa y textualmente, pues la visualización del indígena a partir de litografías solía ir acompañada de artículos explicativos. Finalmente, destacamos a Casimiro Castro y Antonio García Cubas como dos actores que, desde lo pictórico en el caso

“Apuntes sobre litografía en México”, AHIIE, Fondo Manuel Toussaint, Caja 2, Expediente 88, f. 912-944, p. 5; ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 12.

⁴ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 279.

⁵ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 18- 23. Respecto al segundo nivel de análisis de la “economía visual”, en el tercer capítulo realizamos un balance en torno a la circulación de las litografías que exponemos aquí. En lo que concierne al tercer nivel sobre el *valor* que se asigna a las imágenes, será en el cuarto, quinto y sexto capítulo donde indagamos sobre este tema, así como sobre su *uso* y los *discursos* desde los cuales fueron interpretadas.

del primero y lo literario en el segundo, trataron el tema de la alteridad en el costumbrismo en México, cuyo trabajo converge en 1877.

De acuerdo con Joaquín García Icazbalceta, los establecimientos litográficos de Decaen y Salazar eran de los más importantes y actualizados a mediados del siglo XIX. Otra de “las casas más prósperas y de mayor prestigio para la litografía” era la de Víctor Debray⁶. Asimismo, en este seguimiento a la producción de los talleres litográficos, incorporamos los de Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte. La selección de estos establecimientos radica en que elaboraron una gran cantidad de imágenes en arte litográfico en el siglo XIX para diferentes publicaciones, pero especialmente porque en estos se elaboraron representaciones del indígena. Teniendo en consideración lo bosquejado, el seguimiento a la producción litográfica de estos talleres lo realizamos en dos fases. En primer lugar, exponemos algunas redes de colaboración que elaboraron litografías e identificamos el tema indígena en las revistas literarias. En segundo lugar, analizamos el caso en los álbumes. Este mismo criterio regirá nuestro análisis de la serie de litografías en los capítulos IV, V y VI, pues notamos que, cronológicamente, su elaboración siguió la lógica que se detalla a continuación.

Los artistas y litógrafos que plasmaron su noción del indígena a partir del arte litográfico, y cuyo trabajo analizamos aquí, fueron Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Heredia, Francisco Mendoza y, especialmente, Casimiro Castro. Las litografías elaboradas por este grupo fueron acompañadas por artículos descriptivos de Juan José Hernández, Gerónimo del Castillo, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Florencio María del Castillo, Niceto de Zamacois y, principalmente, Antonio García Cubas. Así pues, desde ya anticipamos que la construcción de la imagen del indígena converge con descripciones textuales y demás elementos, que, en su conjunto, consideramos como actos performativos que contribuyeron a modelar la noción del indígena en el siglo XIX. Tal concepción del indígena aquí la designamos como *régimen de alteridad costumbrista*, tema que desarrollaremos detalladamente en los capítulos IV, V y VI de esta investigación.

Para el desarrollo de este capítulo utilizamos la información proporcionada en notas de prensa de la época, artículos de revistas y álbumes, así como la evidencia que las propias

⁶ Joaquín García Icazbalceta, “Tipografía Mexicana”, en *El Universal* (08 junio 1855); GARCÍA, “La litografía en México”, p. 56.

litografías producidas en el período de entre 1847 y 1885 proveen. Este corte temporal comprende los años que corren de 1856 a 1870 y que Aguilar identifica como los de mayor desarrollo del arte litográfico, cuando incrementó la producción de imágenes y se realizaron los mejores trabajos desde un punto de vista estético⁷.

El gremio de “los artistas en el ramo de la litografía” en México era numeroso a mediados del siglo XIX y organizado para velar por sus intereses. Éste se manifestó en el contexto de la crisis del papel de 1844, en contra de la política gubernamental de agravar con un “arancel” la introducción del papel de origen extranjero al país para “proteger la industria nacional”. Esto tuvo como consecuencia “una prohibición absoluta” que se tornó en desabasto y la demanda de los talleres litográficos del insumo no era suministrada por los productores nacionales. Debido a esta escasez y que “el papel de litografía no se fabrica[ba] en México”, el gremio de litógrafos solicitó al congreso nacional que la importación de papel fuese libre de impuestos mediante un comunicado que fue firmado por diecisiete miembros: Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Joaquín Franco Heredia, Agustín Ojeda, Julián Campillo, Margaro Bastida, Julián Navarro, Santos González, N. Enrique, Salvador Navarro, Juan Nepomuceno Solís, Luis Toro, N. Villave, Manuel López, Francisco Cabrera, Amado Santa Cruz y Román Peralta⁸.

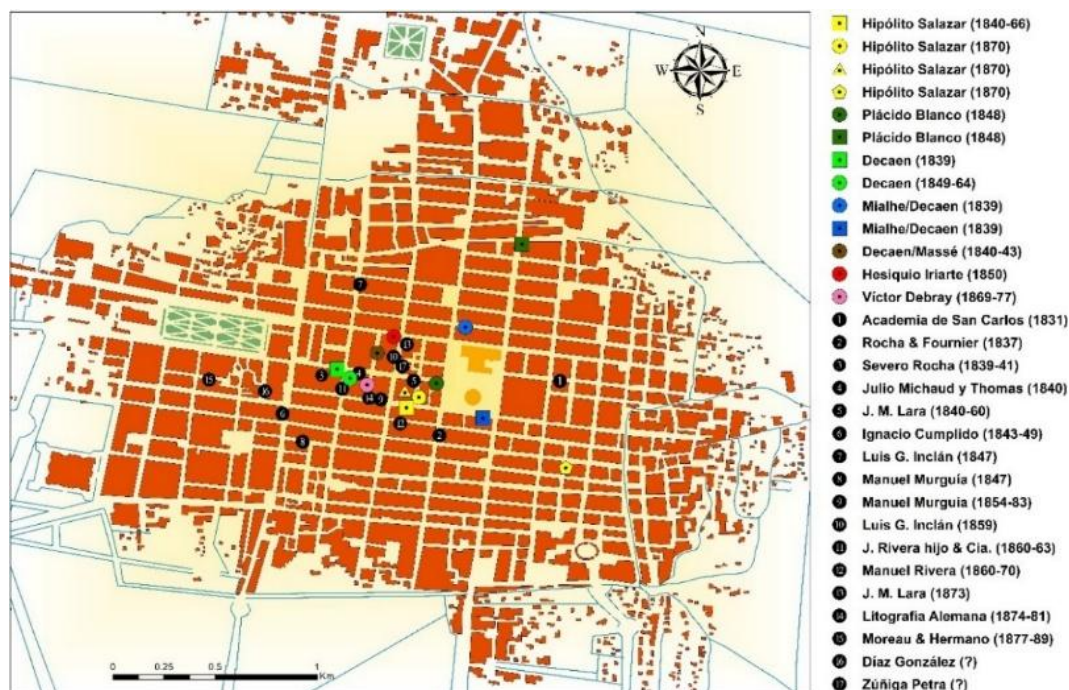
Los litógrafos anteriores formaron parte de la primera generación que practicaron el arte litográfico en México a mediados del siglo XIX. De entre estos nos interesa destacar los casos de Iriarte, Blanco, Heredia y Campillo –quienes firmaron el comunicado–, además de los impresores Decaen, Salazar y Debray –cuyas firmas no figuran–. Este grupo de litógrafos e impresores continuaron trabajando en el ramo en la segunda mitad del siglo XIX y colaboraron con la segunda generación de litógrafos como Casimiro Castro, Francisco Mendoza, Constantino Escalante, M. Gómez, Santiago Hernández, Melchor Álvarez, José

⁷ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, pp. 278- 279.

⁸ “Exposición dirigida al soberano congreso nacional por los impresores litógrafos que la suscriben, para que se permita en la república la libre circulación de papel”, en *El Siglo Diez y Nueve* (22 marzo 1844). Un año después, en el mismo periódico, se publicó el artículo: “La litografía y las fábricas de papel en México” para refrendar la postura fijada un año antes, en esta ocasión el comunicado lo firmaron: “*Unos litógrafos*”, en *El Siglo Diez y Nueve* (26 marzo 1845), cursivas en el original.

María Villasana, J.M. Muñozguren, Luis Garcés, Luis Auda, Urbano López, G. Rodríguez, L. Garcés, A. Sigogne, A. Gallice, M. Mohar, E. Pérez, J. Alvarez, entre otros⁹.

Mapa 1. Principales talleres litográficos de la Ciudad de México a mediados del siglo XIX



Fuente. Elaborado a partir del “Plano General de la ciudad de México. Año de 1858”, impreso en Litografía, 50 x 38 cm, México, Imprenta Litográfica de Decaen. Fuente: AHCM, Ayuntamientos, Ríos y Acequias, Vol. 3880, Exp.468. Mapa elaborado y georeferenciado en ArcGis. Investigación: Rafael López Arellano; procesamiento en ArcGis: Rubens Vanderlan Oliveira.

El mapa que incluimos previamente muestra la ubicación de los talleres litográficos de la ciudad de México en los que se elaboraron representaciones del indígena en litografía y a los cuales damos particular seguimiento en este capítulo. Estos son los de Decaen y asociados, Víctor Debray, Hipólito Salazar, Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte. Asimismo, el mapa exhibe la distribución espacial de otros talleres litográficos en el segundo y tercer tercio del siglo XIX, su ubicación y el año o periodo cuando estuvieron instalados allí. También, el mapa muestra, en algunos casos, las diferentes ubicaciones de un mismo dueño. Finalmente,

⁹ TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 8; GARCÍA, “La litografía en México”, p. 56; ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, pp. 13-17; Álbum Mexicano. Colecciones de Paisajes, Monumentos, Costumbres y Ciudades Principales de la República, disponible en la Biblioteca Digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo:

<https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=2008>

Consultado el 25 de abril de 2023.

presenta visualmente que la colaboración para la elaboración de las litografías y manufactura de obras fue facilitada por la cercanía espacial (ver mapa I). Estas colaboraciones, por una parte, fueron una respuesta a la alta demanda de litografías para las publicaciones y, por otra, debido a sus limitaciones, la edición de las obras rebasaba su capacidad técnica y humana para la manufactura por cuenta propia de las necesarias. En los próximos apartados exponemos la colaboración entre dibujantes, litógrafos e impresores para la elaboración de las litografías en las que se visualizó su concepción de lo que el indígena era.

2.1. La presencia del indígena en las revistas literarias

Las revistas y calendarios, como parte de los dispositivos de exhibición desarrollados por el capitalismo impreso durante el siglo XIX, contribuyeron a la construcción del nacionalismo en México y del imaginario sobre la identidad de forma visual y literaria. En el segundo tercio de este siglo, particularmente en el contexto de los gobiernos centralistas en México entre 1835 y 1846, que trajeron consigo la derogación de la Constitución de 1824 y las dictaduras de Santa Anna, estos impresos fueron dispositivos materiales a través de los cuales se dio a conocer, entre ciertos temas, la composición poblacional de otros países y la nacional, incluidas algunas de las “razas indígenas” y “las tribus de indios gentiles”¹⁰.

En el tomo I de la revista *El Mosaico Mexicano* (1837), editada por Ignacio Cumplido, por ejemplo, el tema de la población extranjera fue tratado a partir de la apropiación de los contenidos de revistas de otros países¹¹. Un caso fue el *Semanario Pintoresco Español*, del cual fue apropiado el grabado *Usos y trajes provinciales españoles. Los montañeses de León*, cuyo artículo descriptivo es “Los montañeses de León” (ver anexo 1). En este caso, tanto en

¹⁰ *Sesto calendario portátil, de Ignacio Cumplido, arreglado al meridiano de México para el año de 1841*, México, impreso por el propietario en su oficina Calle de los Rebeldes No. 2, s/p, Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada (HMLT), Colección de folletería, Tema 05.04, Caja 6, Folleto 42.

¹¹ Revista literaria de “utilidad e instrucción de uso privado”, editada entre 1836 y 1842. Isidro Rafael Gondra estuvo a cargo de la edición del primero tomo y, en abril de 1837, a partir del segundo y hasta el séptimo Ignacio Cumplido fue el responsable. En la primera época su publicación fue quincenal (1836-1837) y semanal en la segunda (1840-1842). Cada cuaderno costaba cuatro reales en la capital, pagables en el momento de la entrega y tres pesos cuatro reales la suscripción foránea por trimestre. Ficha informativa de la revista, Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM), disponible en:

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9387d1e3252308614b9.pdf>
Consultado el 15 de junio de 2022.

lo pictórico, como en lo literario, el abordaje fue desde las colecciones de trajes¹². En el tomo IV de *El Mosaico* (1840) este tema tuvo continuidad, sirva de ejemplo el grabado *Una muchacha*, cuyo texto explicativo es “Trages rusos”¹³.

Cumplido trató el tema de la población que habitaba en México visual y literariamente desde la misma perspectiva de las colecciones de trajes en su *Sesto calendario portátil de Ignacio Cumplido, arreglado al meridiano de México para el año de 1841*. En particular destacamos el caso de las “tribus de indios gentiles”, cuyos trajes son descritos en el artículo “Tribus bárbaras. Idea general de las tribus que habitan las fronteras de los Departamentos internos de la república Mexicana”, las cuales fueron visualizadas a través del grabado¹⁴. En la revista *El Museo Mexicano* también fue tratado el tema de la población nacional desde la misma perspectiva. Casos que figuran en esta última revista son las litografías *El Tortero*, *La Jarochita* y *Populacho de México*, que, al igual que en los ejemplos anteriores, incluyen artículos explicativos¹⁵ (ver anexo 2).

Las referencias anteriores proveen la idea de que, en la primera mitad del siglo XIX, las publicaciones mexicanas se apropiaron de los contenidos de algunas revistas extranjeras europeas, es decir, de artículos y grabados. Una vez que el formato icono-textual fue apropiado, las revistas lo utilizaron para enmarcar la representación visual y el tratamiento literario del indígena. Esta tradición, como revelamos en el cuarto capítulo, permeó el trabajo

¹² En *El Mosaico Mexicano*, tomo I, reimpresión, (1840), artículo traducido del *Semanario Pittoresque*, pp. 548-554, disponible en:

<https://books.google.com.mx/books?id=1EooAQAAMAAJ&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Consultado el 15 de junio de 2022, última consulta el 25 de enero de 2024.

¹³ En *El Mosaico Mexicano*, tomo IV (1840), pp. 505-506.

¹⁴ *Sesto calendario portátil, de Ignacio Cumplido, arreglado al meridiano de México para el año de 1841*, México, Impreso por el propietario en su oficina Calle de los Rebeldes No. 2, s/p, HMLT, Colección de folletería, Tema 05.04, Caja 6, Folleto 42.

¹⁵ El Tortero” (artículo), *El Tortero*, (litografía sin firma de dibujante ni del taller donde fue impresa), en *El Museo Mexicano*, tomo I, pp. 115- 156, una versión digital de buena calidad de este tomo se encuentra disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004623384&search=&lang=es>

Consultado el 16 de junio de 2022.

José María Esteve, “Costumbres y trages nacionales. La Jarochita”; *La Jarochita*, litografía firmada por la litografía del callejón de Santa Clara no. 8., en *El Museo Mexicano*, tomo III, pp. 234- 235; “Costumbres y trages nacionales. El populacho de México”; Cayetano Paris (dibujante), *Populacho de México*, litografía firmada por la imprenta litográfica callejón de S. Clara, no. 8, en *El Museo Mexicano*, tomo III, pp. 450- 451, una versión digital del tomo III de buena calidad se encuentra disponible la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004622063&search=&lang=es>

Consultado el 16 de junio de 2022.

de los artistas en lo visual y de escritores en lo literario en otras revistas publicadas en la primera mitad del siglo XIX. En lo que concierne al siguiente apartado, exponemos las redes de colaboración que hicieron posible la elaboración de representaciones del indígena en las revistas literarias, a partir del seguimiento a la producción de los talleres de Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte y Plácido Blanco. Asimismo, exhibimos que el tratamiento del tema fue a partir de actos performativos. Finalmente, esbozamos el argumento de que estos impresos contienen una parte del itinerario de la imagen del indígena decimonónico.

2.1.1. Las colaboraciones Salazar/Iriarte/Blanco

Los casos de los litógrafos Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte y Plácido Blanco son significativos porque su trabajo y colaboración tuvo como resultado algunas representaciones del indígena. El taller de Salazar elaboró litografías para varias de las revistas publicadas en la primera mitad del siglo XIX. Es el caso de *El Liceo Mexicano* (1844), editada por José Mariano Lara, la cual también incluyó grabados¹⁶. Asimismo, el taller elaboró algunas litografías del primer volumen de *La Revista Científica y Literaria* (1845-1846), mientras que las del segundo volumen fueron impresas en el taller de Plácido Blanco¹⁷. Estos ejemplos proporcionan una idea de las colaboraciones de Salazar para la edición de algunas revistas y, a excepción de algunos calendarios y mapas que imprimió por cuenta propia, la mayoría de las litografías elaboradas en su taller fueron para proyectos editoriales ajenos.

La producción del taller de Salazar a mediados del siglo XIX comprendió la representación en litografía de cartas geográficas, planos, croquis, escenas, vistas, paleontología y tipologías de la población¹⁸. A continuación, en el seguimiento de la

¹⁶ Hipólito Salazar (1813/1816- ¿?) inicialmente se desempeñó como dibujante en el ámbito del arte litográfico, posteriormente fundó un taller y ejerció el oficio de impresor (AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 124). Salazar nació entre 1813 y 1816, estudió dibujo con Ignacio Serrano entre 1832 y 1835 en la Academia de San Carlos, después se incorporó al taller de Mialhe-Decaen en 1838, al de Bandowin-Decaen en 1839 y al de Deacaen-Massé en 1839 donde concluyó su formación. Ese mismo año instaló su taller en calle de los Cordovanes número 10 y, en 1840 se trasladó a la calle de la Palma número 4 (José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855); FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX*, p. 29; PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, pp. 14-15; ÁLVAREZ, “Litografía”, p. 4762; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 171). Salazar fue considerado por Toussaint como el patriarca de la litografía en México. Además de ser uno de los precursores del arte litográfico y desarrollarlo, Salazar se dio a la tarea de escribir los primeros esbozos de la historia de la introducción del arte litográfico en México (TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 8).

¹⁷ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 398.

¹⁸ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, pp. 51 y 182.

producción litográfica de Salazar identificamos tres visualizaciones del indígena impresas en su taller. En la década de 1840, el taller de Salazar elaboró algunas litografías para la revista *El Liceo Mexicano*, entre estas la tipología de un *Indio Yucateco* descrita por Gerónimo del Castillo y que forma parte de la serie de litografías que analizamos en el cuarto capítulo. Esta litografía fue incluida en el tomo I de la revista y únicamente tiene la firma del establecimiento de Salazar: “Litog. de la calle de la Palma núm. 4”¹⁹.

Otra de las colaboraciones del establecimiento de Salazar fue para *La Revista Científica y Literaria*. En este caso, es importante anotar que fue fundada por un grupo de escritores que, en general, buscaron mexicanizar la literatura del país. Varios de estos autores eran miembros de la Academia de Letrán y enfocaron sus esfuerzos, a decir de Gerardo Bobadilla, “en la articulación de un perfil y un discurso histórico nacional para la colectividad recién emancipada”²⁰. Los fundadores fueron Guillermo Prieto, Manuel Payno, Luis de la Rosa, Casimiro del Collado, Ignacio Ramírez y Manuel Díaz Mirón, cuyos artículos en varias ocasiones los redactaron con el objetivo de describir las litografías. Ellos eran los “antiguos redactores” de *El Museo Mexicano*, revista editada por Cumplido, quienes renunciaron a ella y, posteriormente, lo hicieron los artistas litógrafos Hesiquio Iriarte, Hipólito Salazar y Plácido Blanco²¹.

Algunas de las litografías que el establecimiento de Salazar elaboró para *La Revista Científica y Literaria* fueron sobre vistas, edificios y población. En esta publicación, para el ensamble de una sola estampa, convergen tres actores: dibujante, litógrafo e impresor. Es destacable que también lo hicieron para la elaboración de algunas representaciones del indígena. Además del caso referido del *Indio yucateco*, en este taller se imprimieron

¹⁹ Gerónimo Castillo, “Carácter, costumbres y condición de los indios, en el departamento de Yucatán” (artículo); *Indio Yucateco*, litografía firmada por el taller de la calle de la Palma núm. 4, en *El Liceo Mexicano*, tomo I, México, Imprenta de J. M. Lara, calle de la Palma núm. 4, 1844, pp. 49-51, disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León:

<https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/10847>

Consultada por última vez el 23 de junio de 2022.

²⁰ BOBADILLA, “Apuntes de poética narrativa”, p. 24.

²¹ “Introducción”, en *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845, p. II, Biblioteca Salvador García Bolio (BSGB), Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías (CCC3M), Morelia, Michoacán; citado también en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 159. En el seguimiento que Aguilar hizo del establecimiento de Salazar, señala que, en 1846, ilustró una de las dos versiones que salieron ese año de la novela *el Judío Errante*, ilustrada con 24 litografías y que, de igual forma, lo hizo para la novela *Los Misterios de París*, ilustrada con 18 litografías. Sin embargo, no logramos corroborar las firmas del establecimiento litográfico de Salazar en estas obras.

representaciones sobre indígenas de otras regiones de México como los “indios salvajes” del norte y los indios “incivilizados” del centro del país.

En cuanto a la representación del “indio salvaje” es el caso de la litografía *Escenas en el desierto*, firmada por Plácido Blanco y Joaquín Heredia, impresa por Hipólito Salazar, cuyo artículo descriptivo fue obra de Manuel Payno. Ésta también forma parte de la serie que analizaremos en el cuarto capítulo²². Aunque este caso es revelador de la participación de dos artistas para una litografía, como Pérez Salas ha observado, no se especifica quién fue el dibujante y el litógrafo²³. Al respecto, consideramos que la firma que figura en el lado inferior izquierdo de la estampa –la de Blanco– corresponde al dibujante [*del*] y la del lado derecho –la de Heredia– al litógrafo [*lit*], pues en la época las firmas eran registradas en este orden en las litografías cuando se hacía. La conjetura anterior la fundamentamos en el hecho de que después, en el álbum *México y sus alrededores*, los litógrafos también firmaron en este orden. Por ejemplo, la litografía *Trajes Mexicanos. Un fandango* fue una colaboración de Casimiro Castro, autor del dibujo [*del*], y Julián Campillo, quien la litografió [*lito*]. Incluso, cuando una litografía era totalmente obra de Castro, como en el caso de *Antigüedades Mexicanas que existen en el Museo Nacional* la firmaba de la siguiente manera: [C. Castro *del* y *lito*]²⁴.

Otro caso de representación del indígena del norte es *Doncella Salvaje*, una litografía que fue producto de la colaboración. En esta converge el trabajo de Plácido Blanco como dibujante, el de Salazar como impresor y Manuel Payno fue el autor de artículo descriptivo “Tejas”. Tal litografía, únicamente tiene registrada la firma de Blanco, por lo que es posible

²² Plácido Blanco (dibujó), Joaquín Heredia (litografió), *Escenas en el desierto*, impresa en la Litografía de Salazar; Manuel Payno, “Vida y costumbres de los salvajes” (artículo), *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845, pp. 54-57, BSGB, CCC3M.

Plácido Blanco (¿1818- 1890?) también inició como dibujante en el ámbito de las artes mecánicas, posteriormente fundó su taller y se desempeñó como impresor al igual que Salazar e Iriarte. Blanco fue uno de los litógrafos que instruyeron sobre el arte litográfico en el interior de México. Ricardo Pérez Escamilla señala que Plácido Blanco posiblemente nació entre 1820 y 1825, pero, de acuerdo con Arturo Aguilar, en 1848 vivía en el callejón de la Olla, casa 3, cuando fue registrado como mexicano, soltero, de profesión litógrafo y tenía 29 años. Por lo tanto, se considera que este autor nació entre 1818 y 1819. Posiblemente se formó en la Academia de San Carlos o con algún artesano que practicaba de forma rudimentaria el dibujo. Blanco se especializó en el retrato. Su labor como litógrafo impresor fue breve en la ciudad de México, pero prolíja. En 1850 fue invitado por el gobernador del Estado de México para establecer una imprenta en Toluca, donde continuó su labor y se dedicó a la enseñanza del arte litográfico. AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 182- 184; TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 10.

²³ PÉREZ, “La revista científica y literaria”, p. 406.

²⁴ En este punto agradezco la aclaración de la Dra. María Esther Pérez Salas respecto a que *del* viene del latín *delineare*, es decir, dibujar.

que él también se haya encargado de litografiar su dibujo. Esta obra también fue incluida en el tomo I de la *Revista Científica y Literaria de México* y forma parte del corpus de litografías que analizamos en el capítulo cuarto²⁵.

Pasando al caso del taller de Hesiquio Iriarte, ahí se elaboraron litografías sobre vistas, costumbres, tipos, trajes, cuadros históricos, edificios, así como planos y mapas²⁶. Su trabajo como dibujante ha sido reconocido por la corrección y finura de sus dibujos de cuerpo completo, maestría que plasmó en los tipos populares y colecciones de trajes de la población que representó²⁷. Con lo que respecta a la técnica de impresión de las estampas que se elaboraron en el establecimiento de Iriarte, fueron tanto en litografía como en cromolitografía. Hesiquio Iriarte también elaboró representaciones del indígena para la *Revista Científica y Literaria*. Es el caso de la litografía *Indios de Cuentepeque*, la cual tiene registrada la firma de “H. Yriarte”, lo que sugiere que él realizó el dibujo, lo litografió e imprimió en su taller²⁸. El artículo por entregas “Un paseo a Cuernavaca”, en el que se

²⁵ Plácido Blanco, *Doncella Salvaje* (litografía), impresa en la litografía de Hipólito Salazar; Payno Manuel, “Tejas” (artículo) *Revista Científica y Literaria de México*, tomo I (1845), pp. 169-175, BSGB, CCC3M.

²⁶ La historia del establecimiento litográfico del dibujante, litógrafo e impresor Hesiquio Iriarte y Zúñiga (1824-1903) se caracterizó por su constante colaboración en la manufactura de estampas en litografía para varios proyectos de otros establecimientos, similarmente a lo hecho por Hipólito Salazar, aunque su producción fue mayor. De acuerdo con Ricardo Pérez Escamilla, Iriarte nació en 1824 y murió el 30 de agosto de 1903 en la ciudad de México. Pérez Escamilla no menciona cuáles son sus fuentes, pero coincide con los hallazgos de Arturo Aguilar en el padrón de población de 1848, cuando fue registrado y tenía 23 años. La historia del taller de Iriarte ha sido poco estudiada, al igual que su biografía. Incluso no está claro cuándo fundó su taller, las propuestas al respecto son divergentes, por una parte, Miguel Mathes argumenta que lo fundó en 1847 al igual que Manuel Toussaint. Por otra parte, Pérez Escamilla sostiene que lo fundó en 1854, en ese entonces, de acuerdo con Leonardo García, Iriarte era uno de los litógrafos más destacados de la ciudad de México. La especialidad de este taller fueron las escenas costumbristas y los tipos populares, a decir de Aguilar (GARCÍA, “La litografía en México”, p. 56; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 178; TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 8). Este establecimiento, en palabras de Francisco Díaz de León, fue uno de las más proliferos o de “prodigiosa fecundidad” en la impresión de litografías para revistas y álbumes (Díaz de León, *100 años de litografía mexicana 1830-1930*, México, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, 1930, AHIIE, Fondo Justino Fernández, Serie folletos, Caja 1, Expediente 24, f. 26). Iriarte formó parte de algunas de las comisiones calificadoras para los objetos de encuadernación, litografía, foto-litografía, fundición de tipos y librería para diferentes exposiciones. Fueron los casos de la Exposición Nacional y la Exposición Internacional de Filadelfia, ambas de 1876 (“Comisiones”, en *El Monitor Republicano* (26 agosto 1875); “Comisión de exposiciones”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 agosto 1875). Iriarte también fue miembro del grupo de ayuda organizado por los talleres de litografía para la recolección de fondos destinados a los afectados por las inundaciones del bajío en 1888 (“Para los inundados del bajío”, en *El Monitor Republicano*, (27 julio 1888).

²⁷ DÍAZ DE LEÓN, “Mexican Lithographic Tradition”; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 182.

²⁸ Hesiquio Iriarte, *Indios de Cuentepeque* (litografía) entre páginas 112 y 113; Guillermo Prieto, “Un paseo a Cuernavaca”, *Revista Científica y Literaria*, tomo I, 1845, artículo publicado por entregas, BSGB, CCC3M.

describe la litografía, es obra de Guillermo Prieto. Esta litografía, como en los casos previamente presentados, también la analizaremos en el cuarto capítulo.

Iriarte también manufacturó litografías para algunos álbumes de la época como *Los mexicanos pintados por sí mismos*, editado por Murguía. Para esta obra, Iriarte contribuyó como dibujante y como litógrafo, firmando 28 de las 35 estampas litográficas como “H. Iriarte, litóg.” y seguramente también fungió como impresor. En este álbum Andrés Campillo también colaboró como dibujante, cuya firma fue registrada en las últimas siete litografías. Él era hermano de Julián Campillo, quien trabajó en el taller de Decaen y litografió algunos de los dibujos sobre indígenas de Castro para las litografías de *México y sus alrededores*²⁹.

Aunque lo hemos señalado en su momento, es importante insistir que las cuatro litografías identificadas cuentan con texto descriptivo, principal criterio de selección de la serie que analizamos para comprender el tratamiento de la alteridad en la cultura visual decimonónica y, particularmente, en el costumbrismo. Las cuales, en esta investigación son consideradas como actos performativos del indígena. Los artículos que describen las visualizaciones del indígena en litografía que seleccionamos fueron obra de escritores como Gerónimo del Castillo, Manuel Payno y Guillermo Prieto. En el caso de los últimos dos, fueron miembros de la Academia de Letrán y, posiblemente, tuvieron interés en describir al indígena desde una mirada local.

Finalmente, consideramos relevante proporcionar algunas notas acerca de los casos expuestos. Salazar fue uno de los primeros autores en preocuparse y recopilar materiales referentes a la historia del arte litográfico en México, mismos que proporcionó a García Icazbalceta para escribir su historia de la tipografía en México. Incluso, Ángel Núñez los utilizó para sus bosquejos de finales del siglo XIX³⁰. El taller de Salazar destaca por su fundamental contribución a la visualización del territorio nacional, así como de la población. Especialmente, en su taller se manufacturaron algunas litografías del indígena, aunque el mérito artístico de los dibujos corresponde a los dibujantes y litógrafos Plácido Blanco,

²⁹ *Los mexicanos pintados por sí mismos*, por varios autores, México, Imprenta de M. Murguía, 1854, disponible en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en:

<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188.html>

Consultado el 23 de junio de 2022.

³⁰ Ángel Núñez, “Origen de la litografía en México”, en *Revista Nacional de Ciencias y Letras* (01 enero 1890), pp. 136- 138.

Hesiquio Iriarte y Joaquín Heredia. Estas colaboraciones son muestra de las necesarias redes de cooperación para la práctica del arte litográfico en el siglo XIX en México y, en particular, para la elaboración de las litografías.

En 1854, como hemos referido previamente, Iriarte contribuyó como litógrafo dibujante para uno de los principales álbumes de la época, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, cuyas visualizaciones son principalmente tipologías que eran consideradas como representativas de lo nacional. La importancia de este álbum radica en que fue uno de los primeros en el que se trató específicamente el subgénero costumbrista de los tipos y constituye el antecedente inmediato de *México y sus alrededores*. Ambas obras permiten comprender los marcos teóricos y pictóricos desde los cuales se concebía y representaba a la población mexicana en el siglo XIX. En el caso del segundo lo analizaremos detenidamente en el quinto capítulo.

En cuanto la figura de Blanco, su labor en la ciudad de México fue breve, no obstante que legó algunos testimonios visuales del indígena. A partir de la década de 1850 se trasladó a Toluca, donde se ocupó de la enseñanza del arte litográfico en el Instituto Literario y tuvo de discípulos a Trinidad Dávalos y Antonio Tapia.³¹ En 1852, su curso de litografía era impartido en dicho Instituto³². Posteriormente, en 1889, el taller pasó a pertenecer a la Escuela de Artes y Blanco figuró como uno de sus directores, además de Trinidad Dávalos³³. Después de que mudó a Toluca, Blanco desaparece del mapa de litógrafos dibujantes e impresores de la ciudad de México.

2.2. El indígena en los álbumes

El tratamiento del tema indígena en las revistas literarias configura actos performativos que contribuyen a la construcción de referentes visuales y discursivos sobre la población indígena en México en la primera mitad del siglo XIX. Posteriormente, los álbumes también lo hicieron en la segunda mitad a través de este mismo formato, por lo que son otra ventana para comprender el tratamiento del indígena en el régimen de alteridad costumbrista. Al igual

³¹ FERNÁNDEZ, *El arte del siglo XIX*, pp. 27- 28.

³² “Estado de México”, en *EL Universal* (13 enero 1852).

³³ TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 10; “La litografía en el Estado de México”, Documentos sobre litografía en México, apuntes sacados para el Sr. Toussaint del libro *Bibliografía del Estado de México* de Gustavo. G. Velázquez, AHIE, Fondo Manuel Toussaint, Caja 2, Expediente 88; “Estado de México”, en *El Universal* (13 enero 1852).

que las revistas, los álbumes fueron dispositivos de difusión de información en esta centuria y, por medio de representaciones en litografía, contribuyeron a la construcción de la imagen de la nación en cuanto a su historia, monumentos, territorio y población³⁴.

Particularmente, el estudio de la imagen del indígena en los álbumes es tema de análisis en los capítulos V y VI de esta investigación. Por ahora, nuestro objetivo es identificar los impresos que contienen las litografías en las que el indígena fue representado, los talleres en los que se manufacturaron, así como las redes de colaboración que lo hicieron posible. Paralelamente, destacamos a Casimiro Castro y Antonio García Cubas como dos autores en cuya obra el tema del indígena fue tratado, de forma visual y textual.

2.2.1. El taller de Decaen y sus asociados

En el seguimiento que realizamos a la producción del taller litográfico que José Decaen fundó en 1838, y del que fue dueño hasta 1864 intermitentemente, es destacable que su producción litográfica fue prolífica en la segunda mitad del siglo XIX. Incluso, dentro de ésta se incluyen algunas visualizaciones del indígena. En su trayectoria como litógrafo impresor Decaen instauró, vendió, recuperó y finiquitó varios establecimientos litográficos³⁵. En 1840, Decaen se asoció con Agustín Massé para fundar un establecimiento litográfico, sociedad que fue disuelta en 1843 y, a partir de entonces, fue el único propietario³⁶. Un año después, Ignacio Cumplido compró su taller y continuó colaborando con él, cuyo taller Decaen recuperó posteriormente en 1849³⁷.

En 1864, Decaen se asoció por última vez con Víctor Debray, quien después fue el único dueño del establecimiento y dio continuidad a la publicación del álbum *México y sus*

³⁴ DOROTINSKY y LOZANO, *Culturas visuales desde América Latina*, p. 26.

³⁵ Algunos de los estudios que han abordado la figura de José Decaen señalan un desconocimiento sobre su vida en Francia y llegada a México, además de que su biografía ha sido poco estudiada. Posiblemente nació en alguna provincia o ciudad francesa hacia 1808. Estando en México se sabe que en 1848 registró a María Josefa Tiburcia Clara Antonia Decaen y Coba de Rodríguez como hija suya cuando tenía 40 años y, aunque sólo era hija de Modesta Coba y Rodríguez Parra, su esposa, Decaen la reconoció. Decaen fue uno de los principales litógrafos impresores de México y desarrollador del arte litográfico, sin ser renombrado del todo, como Ricardo Pérez Escamilla apunta, posición con la que Arturo Aguilar concuerda. PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol”, p. 86; AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México” p. 154; ROJAS, “La imagen de la ciudad de México”, pp. 32- 39.

³⁶ “La compañía que ecsistia”, en *El Siglo Diez y Nueve* (27 julio 1843).

³⁷ “Disolución de compañía entre Ignacio Cumplido y José Decaen, 15 de octubre de 1850, notario Joaquín Viguera, número de notaria 723, volumen 4920, Archivo General de Notarias (A.G.Not) en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 151.

alrededores. Tal obra Decaen la publicó inicialmente. La permanencia inestable de los talleres fue a consecuencia de la competencia comercial, las fluctuaciones económicas del país en los primeros años de vida independiente, aunado a los conflictos bélicos como la guerra de México con Estados Unidos que, como la historiadora Josefina Zoraida Vázquez señala, significó una de las consecuencias del establecimiento del régimen centralista. Igualmente, la producción de los talleres fue afectada por la recurrente escasez de papel en el país, lo cual incluso llevó a algunos dueños a “cerrar los establecimientos o arruinarse”³⁸.

En la segunda mitad del siglo XIX, en estos talleres se elaboraron litografías sobre vistas, monumentos y trajes para diversas revistas y álbumes, así como planos, cartas geográficas y retratos. Producciones que en la mayoría de los casos requirieron de la colaboración de diversos actores, como exponemos en este apartado. Una de sus colaboraciones fue para el *Atlas Geográfico y Estadístico de la República Mexicana* (1858) de Antonio García Cubas, pues ahí se imprimieron en litografía las cartas geográficas de la obra. Asimismo, en este taller se elaboraron algunas litografías para las revistas *El Mosaico Mexicano* y *El Museo Mexicano*, editadas por Ignacio Cumplido, cuyas estampas también fueron impresas en otros talleres: en el del propio Cumplido, el de Decaen-Massé³⁹, así como en el de Julio Michaud y Thomas, también conocido como “Almacén de estampas junto al correo”⁴⁰.

En relación con los actores que participaban en la elaboración de las litografías, Decaen informó al respecto cuando hizo referencia a la presencia de algunos “jóvenes

³⁸ Para los entrecomillados “Esposición dirigida al soberano congreso nacional, por los impresores litógrafos que la suscriben, para que se permita en la república la libre circulación de papel”, en *El Siglo Diez y Nueve*, (22 marzo 1844); VÁZQUEZ, “Un viejo tema: el federalismo”, p. 625.

³⁹ “Convenio entre Massé y Decaen”, 31 de agosto de 1840, Plácido de Ferriz, notaría 142, volumen 1477, A.G.Not., citado en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 135. Al respecto, la prensa también informó de ello, “El Museo Mexicano”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 febrero 1844). En relación con Agustín Massé, cuando anunció la publicación de *La Historia de Napoleón* (1843), se presentó como “impresor, litógrafo y editor”. Arturo Aguilar señala que Agustín Massé se improvisó como litógrafo a partir de su asociación con Decaen en 1840, pero no se consolidó en el ramo. Previamente, en 1838, Massé estuvo asociado con Julio Michaud, cuyo negocio se anunciaba como fábrica de “litografía en pliegos o con sus cuadros”, con la razón social: “Massé y Compañía”. Las últimas referencias sobre Massé son que, al concluir su asociación con Decaen y por la deuda de tres mil pesos que contrajo con este último, tuvo que ceder todos los útiles del establecimiento que fundaron conjuntamente. Además, el contrato contenía una cláusula y era que: “el Sr. Massé no vuelva a poner en México, por ningún pretexto otro establecimiento de litografía. En recompensa a la prohibición [...] el Sr. Decaen se compromete a imprimir de valde los dibujos que faltan de la obra *Carlos y Fanny*, así como las estampas de Gualdi que faltan para completar la obra.”, citado en AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, pp. 144-149.

⁴⁰ “El Colegio de Minería”, en *El Mosaico Mexicano*, tomo VI, pp. 145- 149.

mexicanos” que instruyó en su taller. Simultáneamente proporcionó el nombre de sus discípulos e informó de los oficios que desempeñaban: ellos eran “los Sres. [Casimiro] Castro, [Julián] Campillo y M. Gómez, como dibujantes [se desempeñaban] los dos primeros y como escribiente y grabador en piedra el tercero”⁴¹. En este sentido deja entrever la organización del trabajo al interior del taller, informando que los oficios que ahí se desempeñaban eran los de dibujante, litógrafo [escribiente] e impresor. Este último era desempeñado por el propio Decaen. Cabe aclarar que la historiografía ha prestado poca atención al oficio de “escribiente” (litógrafo), por demás fundamental para la práctica del arte litográfico. Sobre ello esta investigación devela tal figura.

Retomando el tema de los impresos que el taller de Decaen editó, imprimió y comercializó, nos interesa destacar las ediciones del álbum *México y sus alrededores* de 1855-1856, 1855-1857 y 1863-1864 por el tratamiento visual y literario que en particular se hizo en estos del tema indígena. El final de la dictadura de Santa Anna estaba próximo. Con éste el advenimiento del triunfo de la Revolución de Ayutla, la implementación de los ideales liberales e iniciaba el proceso de secularización en el país cuando comenzó a publicarse la primera edición de este álbum (1855-1856).

Para la elaboración de las litografías Decaen requirió de la colaboración de “los artistas mexicanos, [Casimiro] Castro, [Julián] Campillo y [Luis] Auda”, además de G. Rodríguez, quienes en la mayoría de los casos colaboraron para la manufactura de las litografías⁴². En este caso la participación de Casimiro Castro fue central como dibujante y litógrafo, pues de las treinta y una litografías que esta edición incluye, treinta de los dibujos son de su autoría y uno de Luis Auda. Es la situación de *La fuente de Salto del Agua*. Asimismo, Castro litografió catorce de sus dibujos y lo hace el artista principal de este álbum (ver tabla 1).

⁴¹ José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855).

⁴² *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1856), disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México:

https://catalogobnmx.iib.unam.mx/discovery/delivery/52BN_INST:52BN_INST/1259860380008686

Consultado entre los años 2021 y 2025.

Al respecto, la publicación de esta edición fue anunciada en la prensa: “Imprenta litográfica de Decaen”, en *El Universal* (17 diciembre 1855); “México y sus alrededores”, en *El Universal* (03 enero 1855); “México y sus alrededores”, en *El Omnibus* (04 julio 1855); “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 febrero 1855). Con respecto al dibujante de apellido Campillo no existe consenso entre los especialistas respecto a su nombre, Pérez Salas refiere que éste era Juan Campillo, por su parte, Pérez Escamilla refiere que era Julián; nosotros optaremos por el de Julián. PÉREZ, “Genealogía de los Mexicanos”, p. 194; PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol”, p. 79.

Tabla 1. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en *México y sus alrededores* (1855-1856)

No.	Litografía	Dibujante	Litógrafo
1	Frontispicio	C. Castro	C. Castro
2	La fuente de Salto del Agua	L. Auda	C. Castro
3	La Ciudad de México tomada en globo	C. Castro	C. Castro
4	Casa del Emperador Iturbide	C. Castro	C. Castro
5	El mercado de Iturbide	C. Castro	J. Campillo
6	La Alameda de México tomada en globo	C. Castro	C. Castro
7	La fuente de la Tlaxpana	C. Castro	J. Campillo
8	Catedral de México	C. Castro	C. Castro
9	La villa de Guadalupe	C. Castro	C. Castro
10	El paseo de la Viga	C. Castro	J. Campillo
11	Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos	C. Castro	J. Campillo
12	Trajes mexicanos (vendedora de pato y tamales)	C. Castro	J. Campillo
13	La calle de Roldán	C. Castro	J. Campillo
14	Trajes mexicanos (rancheros)	C. Castro	J. Campillo
15	Casa Municipal y Diputación	C. Castro	J. Campillo
16	Plaza de San Agustín de las Cuevas El Calvario en San Agustín de las Cuevas	C. Castro	C. Castro
17	Interior de la Alameda de México	C. Castro	J. Campillo
18	Teatro Nacional de México	C. Castro	G. Rodríguez
19	Plaza de Santo Domingo	C. Castro	J. Campillo
20	Colegio de Minería	C. Castro	G. Rodríguez
21	Atrio del convento de San Francisco Interior del teatro de Iturbide	C. Castro	C. Castro
22	Plaza de Armas de México	C. Castro	C. Castro
23	Trajes mexicanos. Soldados del sur	C. Castro	J. Campillo
24	Paseo de Bucareli	C. Castro	J. Campillo
25	Interior de la catedral de México	C. Castro	C. Castro
26	El valle de México. Tomado desde las alturas de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
27	Trajes mexicanos (vendedores de manteca y pulque)	C. Castro	J. Campillo
28	Trajes mexicanos (miscelánea)	C. Castro	J. Campillo

29	La villa de Tacubaya. Tomada desde Chapultepec	C. Castro	C. Castro
30	Trajes mexicanos. Un fandango	C. Castro	J. Campillo
31	Antigüedades mexicanas que existen en el Museo nacional de México. 1857.	C. Castro	C. Castro

Fuente: Elaboración propia a partir de la edición de *México y sus alrededores* de 1855-1856, versión de la Biblioteca Nacional de México.

Para la visualización del indígena en litografía en este álbum converge la mirada de Castro como dibujante y la de Julián Campillo como litógrafo. Son los casos de las litografías *Camino de Tacubaya a Chapultepec*. *Trajes de indios mexicanos*, cuyo artículo descriptivo es “Trajes de indios mexicanos (camino de Tacubaya a Chapultepec)” y *Trajes mexicanos* (vendedora de pato y tamales), litografía descrita en el artículo “Trajes mexicanos”, ambos escritos son obra de Florencio María del Castillo. También son las situaciones de *Trajes mexicanos*, cuyo artículo explicativo es “Trajes mexicanos campesinos o rancheros”, así como *Trajes mexicanos. Soldados del sur*, litografía explicada en el artículo “Trajes mexicanos. Soldados del sur”, ambos escritos son obra de Niceto de Zamacois. Asimismo, las miradas de Castro y Campillo convergen en la elaboración de *Trajes mexicanos* (vendedores de manteca y pulque) y *Trajes mexicanos* (miscelánea), aunque estas últimas dos litografías no incluyen textos explicativos.

Para tales litografías Castro fue el autor de los dibujos y Campillo se encargó de litografiarlos, es decir, de pasarlos a la piedra, por lo que las litografías pueden ser consideradas como representaciones de representaciones. Si bien en estos casos puede considerarse que la mirada de Castro fue modificada parcialmente cuando Julián Campillo pasó los dibujos a la piedra y, después fueron impresos por Decaen, se instauró una iconografía y orden visual que determinó la representación de la alteridad. Todas las litografías de esta edición fueron impresas en sepia e incluyen textos descriptivos, con excepción de los casos señalados. De tal forma que el tratamiento del indígena en este álbum fue mayormente a partir del formato texto-imagen, el cual en esta tesis se analiza como acto performativo. En la tabla que incluimos previamente es posible observar, además de lo descrito, que los dibujos en su mayoría son obra de Castro. Asimismo, la tabla exhibe su colaboración con otros litógrafos para esta primera edición de *México y sus alrededores* (ver tabla 1).

La Constitución de 1857 era promulgada con las consecuentes tensiones y conflictos entre liberales y conservadores. Con este tratado se buscaba establecer un gobierno republicano y federal, justo cuando terminaba de publicarse la segunda edición de *México y sus alrededores* (1855-1857)⁴³. Casimiro Castro también fue el principal artista para esta edición, ya que fue el autor de treinta y siete dibujos de las treinta y nueve litografías que incluye. Precisamente, uno fue obra de Luis Auda, en el caso de *El Sagrario de México*, y otro de Francisco García en el caso de *Veracruz tomada en globo*. Asimismo, Castro litografió veinte de sus dibujos, dos fueron obra de G. Rodríguez y diez y siete de Julián Campillo.

Para esta edición, el tratamiento del indígena de Castro también converge con la mirada de Julián Campillo en las litografías *Trajes mexicanos* (rancheros), cuyo artículo explicativo es “Trajes mexicanos campesinos o rancheros” y *Trajes mexicanos. Soldados del sur*. Litografía descrita en el artículo “Trajes mexicanos. Soldados del sur”, ambos textos de la autoría de Niceto de Zamacois”. Otro caso es la litografía *Trajes mexicanos* (vendedora de pato y tamales), su explicación está incluida en el artículo “Trajes mexicanos” de Florencio María del Castillo.

Las litografías *Trajes mexicanos* (vendedores de manteca y pulque), *Trajes mexicanos* (miscelánea) no incluyen textos explicativos. Asimismo, esta edición no contiene la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos*. No obstante que el álbum posee el artículo explicativo y, en cuanto a contenido, es el mismo de la edición de 1855-1856. Estas excepciones posiblemente se entienden por las características de la publicación, que, al ser adquirida por entregas, quizá las dos litografías no fueron recibidas o compradas. En este caso se trata del ejemplar de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Al igual que en la edición pasada, todas las litografías fueron impresas en sepia. Una observación acerca de esta edición y la anterior, teniendo en cuenta los títulos de las litografías, es que el tratamiento del indígena en lo pictórico fue enmarcado en las colecciones de trajes. En este caso, la participación de Castro fue mayor, pues elaboró una amplia

⁴³ *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país* (1855-1857), disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León:

<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020006656/1020006656.html>

Consultado entre los años 2021 y 2025.

cantidad de dibujos con respecto a la edición previa, además de que fueron más los que litografió. Ello se puede apreciar en la tabla que incluimos a continuación (ver tabla 2).

Tabla 2. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en *México y sus alrededores* (1855-1857)

No.	Litografía	Dibujante	Litógrafo
1	Frontispicio	C. Castro	C. Castro
2	La ciudad de México tomada en globo	C. Castro	C. Castro
3	Las cadenas en una noche de luna	C. Castro	C. Castro
4	Atrio del convento de San Francisco Interior del teatro de Iturbide	C. Castro	C. Castro
5	La villa de Tacubaya tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca	C. Castro	J. Campillo
6	Casa de campo del Sr. Baedet	C. Castro	C. Castro
7	Casa municipal o diputación	C. Castro	J. Campillo
8	Plaza de Santo Domingo	C. Castro	J. Campillo
9	Casa del Emperador Iturbide. Hoy hotel de las Diligencias Generales	C. Castro	C. Castro
10	La calle de Roldán	C. Castro	J. Campillo
11	La villa de Guadalupe tomada en globo el día 12 de diciembre	C. Castro	C. Castro
12	El valle de México. Tomado desde las alturas de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
13	Catedral de México	C. Castro	C. Castro
14	La fuente de la Tlaxpana	C. Castro	J. Campillo
15	La Alameda de México tomada en globo	C. Castro	C. Castro
16	El sagrario de México	L. Auda	C. Castro
17	Plaza de Armas de México	C. Castro	C. Castro
18	Plaza de Armas de México	C. Castro	C. Castro
19	Colegio de Minería	C. Castro	G. Rodríguez
20	El mercado de Iturbide	C. Castro	J. Campillo
21	Paseo de Bucareli	C. Castro	J. Campillo
22	Palacio Nacional de México	C. Castro	C. Castro
23	El paseo de la Viga	C. Castro	J. Campillo
24	El pueblo de Ixtacalco	C. Castro	J. Campillo
25	Trajes mexicanos (rancheros)	C. Castro	J. Campillo
26	Plaza de San Agustín de las Cuevas El Calvario en San Agustín de las Cuevas	C. Castro	C. Castro
27	Interior de la Alameda de México	C. Castro	J. Campillo
28	Teatro Nacional de México	C. Castro	G. Rodríguez
29	La villa de Tacubaya. Tomada desde Chapultepec	C. Castro	C. Castro

30	La glorieta en el mercado del bosque de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
31	Trajes mexicanos. Soldados del sur	C. Castro	J. Campillo
32	La plazuela de Guardiola	C. Castro	J. Campillo
33	Trajes mexicanos (vendedora de frutas)	C. Castro	J. Campillo
34	San Antonio Chimalistaca. Entrada de San Ángel San Ángel. Plaza de San Jacinto	C. Castro	J. Campillo
35	Interior de la catedral de México	C. Castro	C. Castro
36	Trajes mexicanos (vendedores de manteca y pulque)	C. Castro	J. Campillo
37	Trajes mexicanos (miscelánea)	C. Castro	J. Campillo
38	Antigüedades mexicanas que existen en el Museo nacional de México. 1857	C. Castro	C. Castro
39	Veracruz tomada en globo	Francisco García	C. Castro

Fuente: Elaboración propia a partir de la edición de *México y sus alrededores* de 1855-1857, versión de la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Fue en tiempos de la intervención francesa y el inminente advenimiento del Segundo Imperio, al mismo tiempo que Benito Juárez trasladaba los poderes de la Unión al norte del país, cuando Decaen inició la publicación de la tercera edición de *México y sus alrededores* 1863-1864, publicación que Víctor Debray concluiría. La mayoría de las litografías para este álbum fueron impresas en el establecimiento litográfico de Decaen. Otras en el taller que él y Debray fundaron en 1864, y dos litografías más en el taller de Debray, cuando concluyó su asociación y fue el único dueño⁴⁴.

Al igual que Decaen lo hizo para las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857, Debray recurrió a los “artistas mexicanos” Casimiro Castro, Julián Campillo, Luis Auda y G.

⁴⁴ “Nueva Imprenta Litográfica”, en *La Sociedad* (03 y 23 mayo 1864); TOUSSAINT, *La litografía en México*. Sobre el editor Víctor Debray, de origen francés, es muy poco lo que se sabe de su vida y obra, pero perteneció a una de las cuatro sociedades francesas que existían en 1884 en la ciudad de México, cuyas reuniones se realizaban en el “Círculo francés”, “A los franceses”, en *La Libertad* (26 junio 1884). En la segunda mitad del siglo XIX Debray era dueño de uno de los establecimientos de litografía más prósperos de la ciudad de México, mientras que entre 1864 y 1868, Debray estuvo asociado con Decaen (“Nueva imprenta litográfica”, en *La Sociedad* (03 mayo 1864); GARCÍA, “La litografía en México”, p. 56. A partir de 1869 Debray fue el único dueño del establecimiento litográfico, aunque nuevamente se asoció en 1877, pues sus litografías tienen la firma de “V. Debray y Cía”. Posteriormente, en 1885, el establecimiento es anunciado como “Debray Sucesores” (“Atlas Mexicano”, en *El Diario del Hogar* (17 diciembre 1885); TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 6.). La sociedad Debray Sucesores fue disuelta en julio de 1886 y la razón social del establecimiento pasó a ser “C. Montauriol”, “Litografía de Debray, Sucesores”, en *El Nacional* (28 julio 1886); “Noticia Mercantil”, en *La Voz de México* (28 julio 1886); “Circulaire Commerciale”, en *Le Trait d’Union* (27 julio 1885).

Rodríguez para la realización de los dibujos y litografiarlos⁴⁵. Castro realizó treinta y seis dibujos de las cuarenta y dos litografías que incluye. M. Serrano dibujó el de la litografía *Ataque a una diligencia*, Luis Auda el elaborado para *El Sagrario de México*, mientras que G. Rodríguez efectuó el de la *Casa del emperador Iturbide*; en tanto que tres no tienen registro de autor. Castro litografió diez y nueve de sus treinta y seis dibujos.

Es destacable que algunos de los títulos de los artículos para esta edición fueron modificados. El artículo que explica la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* fue cambiado con respecto al de las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857, aunque no el contenido. Así pues, pasó de titularse “Trajes de indios mexicanos (camino de Tacubaya a Chapultepec)” a “Indios. Camino de Tacubaya a Chapultepec”, cuyo autor fue Florencio María del Castillo. De esta forma, es significativo que, de hacerse referencia a aspectos culturales de la población como los trajes, posteriormente se aludió a la naturaleza de las personas representadas, tema en el que ahondaremos en el quinto capítulo.

Un cambio en cuanto a técnica es que la litografía *Trajes mexicanos* (vendedora de tamales y pato) para esta edición fue impresa a color, posiblemente en cromolitografía. El texto que la explica es “Trajes mexicanos” de la autoría de Florencio María del Castillo. En tanto *Trajes mexicanos* (rancheros), el título del artículo que la describe fue modificado de “Trajes mexicanos campesinos o rancheros” a “Campesinos o rancheros” cuyo autor fue Niceto de Zamacois, quien también escribió el artículo “Soldados del Sur” que explica la litografía *Trajes mexicanos. Soldados del sur. 1855*. El cambio de título es significativo porque dejó de identificarse a los sujetos a partir del traje y se hizo mediante lo laboral. Una incorporación en lo literario para esta edición fue el texto “Miscelánea” de Manuel Orozco y Berra, el cual explica la litografía *Trajes mexicanos* (miscelánea), la cual figuró en las ediciones anteriores de 1855-1856 y 1855-1857, aunque su texto explicativo no había sido incluido.

Otra novedad es que en las ediciones anteriores de *México y sus alrededores* la litografía *Trajes mexicanos* (vendedora de frutas) fue descrita en el artículo “Trajes mexicanos”, pero

⁴⁵ *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1863-1864), disponible en The University of Alabama Libraries Special Collections: <http://purl.lib.ua.edu/175468>
Consultado entre los años 2021 y 2025.

no había sido incluida sino hasta esta edición. Algo totalmente novedoso fue la inclusión de la cromolitografía *Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865*, la cual no tiene firma de autor. Sin embargo, al considerar que Castro era el artista principal, todo indica que el dibujo es de su autoría y, posiblemente, Campillo fue quien la cromolitografió. Un aspecto que llama la atención es que no incluye texto explicativo. Otra litografía de esta edición que tampoco posee explicación y que no fue incluida en las ediciones anteriores es *Trajes mexicanos*, en la que figura un vendedor de pulque y manteca.

Finalmente, y con respecto a la participación de Debray, la firma de su taller figura en las litografías *Las cadenas de una noche de luna*, *Orizava* e *Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865*. Otras como la de *Catedral de México* (impresa a color) tiene la firma de Decaen y Debray, la cual posiblemente fue impresa cuando estuvieron asociados. Para esta edición hubo cambio en la técnica de impresión, pues algunas de las litografías fueron impresas a color, quizá en cromolitografía. En la tabla que se presenta a continuación se aprecia lo expuesto, así como la centralidad de la participación de Castro (ver tabla 3).

Tabla 3. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en México y sus alrededores (1863-1864)

No.	Litografía	Dibujante	Litógrafo
1	Frontispicio	C. Castro	C. Castro
2	La ciudad de México tomada en globo	C. Castro	C. Castro
3	La fuente de la Tlaxpana. Calzada de San Cosme	C. Castro	J. Campillo
4	Ataque de una diligencia	M. Serrano	C. Castro
5	La fuente de Salto del Agua	C. Castro	C. Castro
6	El Sagrario de México	L. Auda	C. Castro
7	Casa Municipal o Diputación	C. Castro	J. Campillo
8	Casa del Emperador Iturbide, hoy hotel de las diligencias generales	G. Rodríguez	G. Rodríguez
9	Interior de la Alameda de México Teatro Nacional de México	s/i	s/i
10	La Villa de Guadalupe. Tomada en globo el día 12 de diciembre	C. Castro	C. Castro
11	Las cadenas en una noche de luna	C. Castro	G. Rodríguez
11	Plaza de San Agustín de las Cuevas. Ciudad de Tlalpam El Calvario en San Agustín de las Cuevas	C. Castro	C. Castro
13	La calle de Roldán y su desembarcadero	C. Castro	J. Campillo
14	La villa de Tacubaya, tomada desde Chapultepec	C. Castro	C. Castro

15	La villa de Tacubaya, tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca	C. Castro	J. Campillo
16	Colegio de Minería	C. Castro	G. Rodríguez
17	Paseo de Bucareli	C. Castro	J. Campillo
18	El mercado de Iturbide. Antigua plaza de San Juan	C. Castro	J. Campillo
19	La Alameda de México, tomada en globo	C. Castro	C. Castro
20	El paseo de la Viga (a color)	C. Castro	J. Campillo
21	Catedral de México (a color)	C. Castro	C. Castro
21	Interior de catedral de México	C. Castro	C. Castro
23	La glorieta. En el interior del bosque de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
24	Atrio del convento de San Francisco (1860) Interior del teatro de Iturbide	C. Castro	C. Castro
25	Plaza de Santo Domingo	C. Castro	J. Campillo
26	El valle de México tomado desde las alturas de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
27	Palacio Nacional de México	C. Castro	C. Castro
28	Plaza de armas de México	C. Castro	C. Castro
29	Plaza de armas de México	C. Castro	C. Castro
30	Antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional 1857	C. Castro	C. Castro
31	Trajes mexicanos (vendedor de pulque y manteca)	C. Castro	J. Campillo
32	Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos	C. Castro	J. Campillo
33	Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865	s/f (C. Castro posible autor)	s/f
34	Trajes mexicanos (vendedora de tamales y pato) color	C. Castro	J. Campillo
35	Trajes mexicanos (rancheros)	C. Castro	J. Campillo
36	Trajes mexicanos. Soldados del sur. 1855	C. Castro	J. Campillo
37	Trajes mexicanos (miscelánea)	C. Castro	J. Campillo
38	Trajes mexicanos (vendedora de frutas)	C. Castro	J. Campillo
30	Trajes mexicanos, un fandango	C. Castro	J. Campillo
40	Vista de Puebla tomada desde el cerro de San Juan 1863	C. Castro	G. Rodríguez
41	Orizava	C. Castro (Dibujado del natural)	C. Castro
42	Veracruz	s/f	s/f

Fuente: Elaboración propia a partir de la edición de México y sus alrededores de 1863-1864, versión de The University of Alabama Libraries Special Collections.

Como mencionamos previamente, Debray continuó la publicación de *México y sus alrededores* y elaboró la edición de 1869, una vez restablecida la república y el gobierno de Benito Juárez⁴⁶. En esta edición también participaron Casimiro Castro, G. Rodríguez y Julián Campillo. La colaboración de Luis Auda no fue registrada en la portada del álbum, pero su nombre figura en la litografía *El Sagrario de México*. En este caso el cambio de técnica para la impresión de las imágenes fue anunciado, pues en su totalidad son cromolitografías. Esta modificación, de acuerdo con Debray, mostraba “el resumen más completo de los progresos del arte litográfico en este país”⁴⁷. Castro figuró nuevamente como el principal artista, ya que realizó cuarenta dibujos de las cuarenta y ocho litografías que el álbum incluye y cromolitografió veinticinco.

Las cromolitografías en las que el indígena fue tratado visualmente son *Trajes mexicanos* (frutera), *Trajes mexicanos* (vendedora de pato), *Camino de Tacubaya a Chapultepec*, *Trajes de indios mexicanos*, *Trajes mexicanos. Soldados del sur*, *Trajes mexicanos* (miscelánea), *Trajes mexicanos* (vendedor de pulque y manteca) y *Trajes mexicanos* (rancheros). En estos casos los textos explicativos son los mismos que las ediciones de 1855-1856, 1855-1857 y 1863-1864 incluyeron. La cromolitografía *Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865* tampoco añadió texto explicativo en esta edición. En la tabla que a continuación mostramos es posible apreciar lo referido (ver tabla 4).

Tabla 4. Visualizaciones de vistas, paisajes y trajes en *México y sus alrededores* (1869)

No.	Litografía	Dibujante	Litógrafo
1	Frontispicio	C. Castro	C. Castro
2	La ciudad de México tomada en globo por el Noroeste	C. Castro	C. Castro
3	La fuente de la Tlaxpana. Calzada de San Cosme	C. Castro	C. Castro

⁴⁶ *México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país* (1869), disponible en The New York Public Library en:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-168f-a3d9-e040-e00a18064a99>

Consultado entre los años 2021 y 2022.

⁴⁷ Víctor Debray, “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 diciembre 1868), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Iberia* (29 diciembre 1868), p. 4; “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (06 enero 1869), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Iberia* (01 enero 1869), p. 4.

4	Plaza de Morelos. Antigua Plaza de Guardiola	C. Castro	C. Castro
5	Ataque de una diligencia	M. Serrano	C. Castro
6	La fuente de Salto del Agua	C. Castro	C. Castro
7	El Sagrario de México	L. Auda	C. Castro
8	Casa Municipal o Diputación	C. Castro	J. Campillo
9	Casa del Emperador Iturbide, hoy hotel de las diligencias generales	G. Rodríguez	G. Rodríguez
10	San Antonio Chimalistaca. Entrada de San Ángel San Angel. Plaza de San Jacinto	C. Castro	J. Campillo
11	Interior de la Alameda de México Teatro Nacional de México	s/f	s/f
12	La Villa de Guadalupe	C. Castro	C. Castro
13	Las cadenas en una noche de luna	C. Castro	G. Rodríguez
14	Plaza de San Agustín de las Cuevas. Ciudad de Tlalpam El Calvario en San Agustín de las Cuevas	C. Castro	C. Castro
15	La calle de Roldán y su desembarcadero	C. Castro	J. Campillo
16	La villa de Tacubaya, tomada a ojo de pájaro sobre el camino de Toluca	C. Castro	J. Campillo
17	La villa de Tacubaya, tomada desde Chapultepec	C. Castro	C. Castro
18	Molino de Belen. Lomas de Santa Fe (Tacubaya)	G. Rodríguez	G. Rodríguez
19	Colegio de Minería	C. Castro	G. Rodríguez
20	Paseo de Bucareli	C. Castro	C. Castro
21	El mercado de Iturbide. Antigua plaza de San Juan	C. Castro	J. Campillo
22	La Alameda de México, tomada en globo	C. Castro	C. Castro
23	El paseo de la Viga	C. Castro	J. Campillo
24	Catedral de México	C. Castro	C. Castro
25	Interior de la catedral de México	C. Castro	C. Castro
26	Chapultepec	C. Castro	C. Castro
27	Bosque de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
28	EL Pueblo Ixtacalco 1869	G. Rodríguez	G. Rodríguez
29	Atrio del convento de San Francisco (1860) Interior del teatro de Iturbide	C. Castro	C. Castro

30	Plaza de Santo Domingo	C. Castro	J. Campillo
31	El valle de México tomado desde las alturas de Chapultepec	C. Castro	C. Castro
32	Palacio Nacional de México, entrada del ejército federal el 1º de enero de 1861	C. Castro	C. Castro
33	Plaza de armas de México	C. Castro	C. Castro
34	Jardín de la plaza de armas	C. Castro	C. Castro
35	Antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional 1857	C. Castro	C. Castro
36	Trajes mexicanos (frutera)	C. Castro	J. Campillo
37	Trajes mexicanos (vendedora de pato)	C. Castro	J. Campillo
38	Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos	C. Castro	J. Campillo
39	Trajes mexicanos (rancheros)	C. Castro	G. Rodríguez
40	Trajes mexicanos. Soldados del sur	C. Castro	J. Campillo
41	Trajes mexicanos (miscelánea)	C. Castro	J. Campillo
42	Trajes mexicanos (vendedor de pulque y manteca)	C. Castro	J. Campillo
43	Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865	s/f (C. Castro posible autor)	s/f
44	Trajes mexicanos, un fandango	C. Castro	J. Campillo
45	Cascada de Tizapán. San Ángel	C. Castro	C. Castro
46	Estación de Puebla. Inauguración del camino de fierro por el C. presidente B. Juárez, el 16 de septiembre de 1869	C. Castro	C. Castro
47	Orizava	C. Castro (Dibujado del natural)	C. Castro
48	Veracruz	s/f	s/f

Fuente: Elaboración propia a partir de la edición de *México y sus alrededores* de 1869 del Museo Franz Mayer.

Otra publicación cuyas litografías fueron impresas en el taller de Debray es *The Republic of Mexico in 1876* (1876) de Antonio García Cubas, una obra que presenta una división política y etnográfica del país. Asimismo, proporciona un esbozo histórico sobre la colonización del valle de México. En este caso, los dibujos posiblemente fueron creación de Casimiro Castro. Tal conjetura la basamos en el hecho de que estas representaciones

comparten cierta iconografía con las que elaboró para álbumes como *México y sus alrededores* y el *Álbum del ferrocarril mexicano*, tema sobre el que ahondaremos en el sexto capítulo⁴⁸.

En *The Republic of Mexico in 1876* las dos primeras cromolitografías adjuntas incluyen visualizaciones de la “raza blanca” y “mestiza”, mientras que el resto, seis con tres representaciones cada una, corresponden a “razas indígenas”. Es decir, contiene dieciocho tipologías de varias de las familias etnográficas que Antonio García Cubas catalogó en México, algunas de las cuales analizaremos en el sexto capítulo (ver tabla 5). El tratamiento literario del indígena de García Cubas en su obra es central para esta investigación, precisamente para comprender su noción al respecto y en paralelo al uso que el autor hizo de las imágenes que solicitó para incluirlas en su obra.

Tabla 5. Visualización de la población en *The Republic of Mexico in 1876*

Lámina	Representaciones
I	1. Ladies and Gentlemen going to church 2. Bucareli promenade. Mexico city 3. Promenade at the Papaloapan springs. Veracruz
II	1. Dancing room 2. Washer woman and Servants. Guard with bullion from Real del Monte 3. The dance callen the “Jarabe Tapatío”. Maize grinders and poter of Guadalajara
III	1. Jarocho. Mode of carrying water at Mitlaltoyuca. Veracruz 2. Mexican Natives of Amatlán and the Valley of Maltrata. Veracruz 3. Mexican natives of Santa Anita and Ixtacalco to the South of the capital
IV	1. Mexican or Naca Indians of Tlapacoyan, Veracruz. 2. Tarascos of the town of Chilchota. Michoacán

⁴⁸ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, disponible en la Colección Digital de Harvard University <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>, también en la Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001074>

Ambas versiones las consultamos entre los años 2021 y 2025.

	3. Zoque Indians of Tuxtla Gutierrez, Chiapas. Ordinary and wedding costumes
V	1. Zoque Indians. Mode of Salutation. Zoques of the town of Tapijulapa. Tabasco 2. Totonaco Indian of the coast of Veracruz. Cabin in the Tierra Caliente. Muleteer and Indian of Huauchinango in the Sierra, North of Puebla. 3. Zapoteca Indians from Coatecas Altas, Oaxaca. Zapoteca Indians taking provisions into the city.
VI	1. Mixteco Indians of the N. W. region of Oaxaca 2. Zapoteca Indians of Macuilxochitl, in holiday dress. Mazateco Indians of San Bartolo Ayautla, Oaxaca. 3. Cuicateco Indians of San Pedro Teutila, and Chimanteco Indians of Yolos, Oaxaca.
VII	1. Amusgo Indians. S. W. region of Oaxaca. 2. Zapoteca and Tehuantepec Indians in ordinary and holiday dress 3. Yucatecos. Mestizos in ordinary and holiday dress. Maya country Indian
VIII	1. Indian man and woman of Tzendal, Chiapas. Indian man and woman of Tzotzil, Chiapas. Tzotzil Alderman. 2. Chontal Indians of Tamulté de las Barrancas. Chontals of the town of Astata. Tabasco 3. Othomí Indian woman of the environs of Mexico. Pamen Indians of the Ciudad del Maiz, San Luis Pototsí

Fuente: Elaboración propia a partir de la edición de *The Republic of Mexico in 1876* de la Colección Digital de la Universidad de Harvard

En el caso del *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, también editado por Debray, como se indica en la obra, incluye una “colección de vistas pintadas del natural por el Sr. D. Casimiro Castro...”, algunas de las cuales fueron litografiadas y cromolitografiadas por él. Las descripciones fueron obra de Antonio García Cubas, además, para esta publicación, Debray “contrató en París al hábil cromo-litógrafo Mr. Achille Sigogne...” para cromolitografiar

algunos de los dibujos de Castro⁴⁹. Si bien este álbum incluye una colección de vistas sobre el recorrido del ferrocarril de Veracruz a México, así como la descripción del camino y las regiones, periféricamente también añadió representaciones del indígena dibujadas por Casimiro Castro. En particular, este tema fue tratado en la cromolitografía *Córdoba y sus contornos* que analizamos en el quinto capítulo. Tal obra es fundamental para comprender el tratamiento del indígena en la convergencia del trabajo de Castro en lo pictórico y de García Cubas en lo literario.

Posteriormente, otra de las obras que salió de las prensas bajo la firma de Debray Sucesores, aunque el establecimiento por entonces pertenecía a Montauriol, fue el *Álbum Mexicano. Colecciones de Paisajes, Monumentos, Costumbres y Ciudades Principales de la República* (1880). La obra incluye litografías que fueron dibujadas y litografiadas por varios artistas, entre ellos Casimiro Castro, A. Gallice, M. Mohar, E. Pérez y J. Álvarez⁵⁰. En el caso de la participación de Castro, únicamente litografió la *Vista general de Toluca, Vista de Querétaro y Acueducto de Querétaro*. Si bien el álbum no incluye representaciones de la población, éste es muestra de que la carrera del artista estaba en su fase final, pues su participación fue mínima.

Finalmente, otro álbum que Debray Sucesores editó a petición de García Cubas, y en el que trató el tema indígena, es el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885)⁵¹. En este se desarrollan los temas de política, religión y población a partir de “métodos gráficos”. Las imágenes fueron impresas en cromolitografía y el texto explicativo fue titulado *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos*

⁴⁹ *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877), disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020006653/1020006653.PDF>
Consultado entre los años 2021 y 2025.

Para los entrecomillados, “Álbum del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (08 abril 1876); “Carta oro-hidrográfica de la República Mexicana”, en *La Libertad* (06 septiembre 1878).

⁵⁰ *Álbum Mexicano. Colección de Paisajes, Monumentos* (1880), disponible en la Biblioteca Digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo:
<https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=2008>
Consultado el 24 de marzo de 2023.

MAYER, “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus alrededores*”, p. 154.

⁵¹ *Atlas Pintoresco e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), disponible en Libray of Congress
<https://lccn.loc.gov/2008621671>
Consultado entre los años 2021 y 2025.

Es importante señalar que la asociación Debray Montauriol (Debray sucesores) se disolvió en 1886 y posteriormente, fue Carlos Montauriol quien quedó a cargo del establecimiento, “Litografía de Debray, Sucesores”, en *El Nacional* (28 julio 1886).

Mexicanos, obra que sirve de texto al *Atlas Pintoresco*, ambos formados por García Cubas. Con lo que respecta a las acuarelas de paisaje, la mayoría fueron ejecutadas por Miguel R. Hernández y otras por Vicente Calderón. Sobre el tratamiento visual de la población se informó: “los *tipos indígenas*, con excepción de dos grupos de D. Félix Parra fueron obra de D. Francisco Mendoza, así como los retratos de que en diversas cartas figuran, de D. Francisco Hernández”⁵². El tema indígena fue tratado en la “parte etnográfica” de la obra e incluye representaciones de los tres “grupos o razas” que, se supone, habitaban en el país, “europea y española americana”, “mezclada” e “indígena”. En relación con el indígena, figura de interés para esta investigación, incluye veintidós litografías que representan tipologías de catorce familias etnográficas, algunas de las cuales también las analizaremos en el sexto capítulo (ver tabla 6).

En cuanto al tratamiento del indígena en esta obra y, tomando únicamente como referencia los títulos de las litografías, sobresale que hay una mezcla de designaciones utilizadas para caracterizar a la población y sus costumbres. Estas se enmarcan en las colecciones de trajes, raciales (“raza blanca”), son territoriales o jurisdiccionales (caso de los yucatecos), costumbristas (en el caso de “baile fantástico”), lo que, por ahora, nos permite identificar cierta fluctuación en las caracterizaciones de la población. Al considerar que varias de las visualizaciones del *Atlas pintoresco* fueron apropiaciones de *The Republic of Mexico*, es posible conjeturar que las tipologías de la población eran intercambiables. En el sexto capítulo proporcionaremos algunos ejemplos al respecto y una probable explicación de por qué se hacía este uso de la imagen.

⁵² GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico* (1885), p. 3. Disponible en Internet Archive: https://archive.org/details/gri_cuadrogeogra00garc
Consultado entre los años 2021 y 2025.

Citado también en: ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 269, el autor cita la edición facsímil de la Secretaría de Relaciones Exteriores de 1972. Las cursivas no aparecen en Iturraga ni en el original, “Antigua litografía Debray Sucs. C. Montauriol”, en *El Universal*, 07 de julio; 29 y 30 de septiembre de 1888.

“Atlas Mexicano”, en *El Diario del Hogar* (17 diciembre 1885); “Publicaciones útiles”, (*Del Journal des Débats*), en *El Nacional* (23 abril 1885); “Magnífica publicación”, en *La Patria* (10 octubre 1885); “Atlas Pintoresco, Geográfico y Estadístico”, en *La Voz de México* (10 de noviembre de 1885); “Atlas Geográfico”, en *La Voz de México* (16 diciembre 1885).

Tabla 6. Visualización de la población en el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*

Lámina	Representaciones
I	Raza blanca
II	Paseo en el río de Tlacotalpan
III	Jarochos de Veracruz, Portudora de agua en la mesa de Coroneles
IV	EL Jarabe
V	Hacendado/Administrador/Mayordomo, Caporal
VI	En el río de las balsas
VII	Lavandera-criadas- guarda de las conductas de Pachuca
VIII	Mixtecos-Oaxaca
IX	Zapotecas de Macuilxochitl-Oaxaca-Mazatecos de Ayautla
X	Chinantecos de Yolos-Oaxaca-Cuicatecos de Teutila
XI	Zapotecos de Tehuantepec-Oaxaca
XII	Apache mediocivilizado-Chihuahua-Habitantes de las márgenes del Bravo
XIII	Zapotecas de Coatecas altas y de los alrededores de Oaxaca
XIV	Zoques de Taijulapa-Chiapas-Zoques de Tuxtla-La salutación
XV	Amuzgos-Oaxaca
XVI	Zoques de Tuxtla-Chiapas-Trajes de boda y ordinario
XVII	Yucatecos (familia maya)
XVIII	Chontales de Atasta y de Tamulte de las Sabanas-Tabasco
XIX	Tzendales y Tzotziles-Chiapas-Regidor Tzotzil
XX	Una boda de gente de pueblo
XXI	Baile fantástico en las solemnidades religiosas
XXII	Tarascos-Michoacán
XXIII	Othomi-México, Pames-San Luis Potosí
XXIX	Mexicanos de Amatlán y de Maltrata-Estado de Veracruz
XXX	Totonacos de Tlapacoyan
XXXI	Mexicanos de Santa Anita-México

Fuente: Elaboración propia a partir del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), edición de Library of Congress.

Por último, conviene notar que este recuento y seguimiento de la sucesión de talleres de Decaen/Massé/Cumplido/Debray/Montauriol, temporalmente comprende los momentos de

mayor auge del arte litográfico en México. Como se advirtió a lo largo de este apartado, estos establecimientos fueron sumamente relevantes por la continuidad que dieron a la publicación del álbum *México y sus alrededores*, cuya importancia radica en que ahí figuran algunas representaciones del indígena. Tal tema también fue tratado en obras como *The Republic of Mexico in 1876* y el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. La elaboración de estas representaciones fue posible gracias a redes de cooperación, las cuales fueron necesarias debido a la diversidad de temas tratados, lo que hizo fundamental la convergencia de dibujantes, litógrafos e impresores. Entre los que destacamos a Casimiro Castro en cuanto al tratamiento pictórico del indígena y a García Cubas en lo literario, cuyas trayectorias formativas son el tema de próximo capítulo.

Recapitulación

En este capítulo, mostramos que el tema del indígena contemporáneo fue recurrente en revistas y álbumes, impresos que constituyen dos ventanas para comprender su tratamiento pictórico y literario en el costumbrismo en los últimos dos tercios del siglo XIX. Particularmente, identificamos una serie de litografías que analizaremos en los capítulos IV, V y VI de esta investigación. En el caso de las revistas el *Liceo Mexicano* y la *Revista Científica y Literaria de Méjico*, su revisión nos permitió confirmar que la representación del indígena fue significativa, además de que figuró en otras publicaciones, pues significó uno de los temas que generó mayor interés en la época y cuyo tratamiento fue partir de texto e imagen.

En relación con estos impresos, identificamos varias visualizaciones del indígena. Es el caso del denominado “salvaje” que preocupaba al gobierno y generaba temor en la sociedad por la supuesta amenaza que representaba para la soberanía territorial, así como para la población de los territorios del norte del país y sus propiedades. Otra fue la del indígena de Yucatán, cuyas insurrecciones conocidas como “guerra de castas” fueron consideradas como un peligro para la “raza blanca”. Finalmente, una del indígena de Cuentepec que, aunque eran considerados como parcialmente civilizados, se buscaba convertirlos en ciudadanos plenos.

Dos aspectos que nos interesan acerca del tratamiento del indígena en estos impresos son, por una parte, el origen del tratamiento pictórico, por otra parte, los marcos explicativos utilizados para evaluar su condición y los marcadores utilizados para caracterizarlos o

identificarlos. En cuanto a los álbumes, fue significativo el hallazgo de que el tema indígena tuvo continuidad, cuyo tratamiento también fue a partir de un formato visual y textual. En este caso, las litografías representan casos de indígenas que supuestamente habitaban en los alrededores de la ciudad, soldados de origen indígena que integraban el ejército del sur de Juan Álvarez y, de forma excepcional, una comisión de indígenas kikapú que se entrevistó con el emperador Maximiliano en enero de 1865.

El seguimiento a la producción de litografías para álbumes nos permitió mostrar cuatro aspectos que nos interesan para esta investigación:

A) Que el tema de la población fue recurrente y, particularmente, el indígena. De igual modo, se hace referencia a la “raza mezclada” como habitantes de México, pero no a la “raza blanca” como tal.

B) Que la participación de Casimiro Castro en *México y sus alrededores* fue central e incrementó en las posteriores ediciones en cuanto al número de dibujos que realizó, los que litografió y cromolitografió.

C) Que al ser Castro el artista principal estableció algunas bases iconográficas para la visualización del indígena, cuyas representaciones están acompañadas por artículos descriptivos. De tal forma que el tratamiento en los álbumes fue icono-textual.

D) Que para la elaboración de las litografías era imposible que un sólo artista las dibujara, litografiara e imprimiera.

Con relación a este último tema, como parte del primer momento de la *economía visual*, identificamos que, tanto en revistas como álbumes, la elaboración de las representaciones del indígena en litografías, en la mayoría de los casos, fue posible por redes de colaboración. En el caso de la *Revista Científica y Literaria de Méjico*, un ejemplo es *Escenas en el desierto*, para la cual colaboraron Plácido Blanco como dibujante, Hesiquio Iriarte como litógrafo e Hipólito Salazar como impresor. Con lo que refiere a *México y sus alrededores*, la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* es otro ejemplo de colaboración, ya que Casimiro Castro realizó el dibujo [del], Julián Campillo lo litografió [lito] y Decaen fue el impresor para la edición de 1855-1856, Decaen y Debray para la edición de 1863-1864 y Debray para la de 1869. Este seguimiento a la

producción de litografías también nos permitió develar la organización del trabajo al interior de los talleres, sobre lo cual José Decaen informó. Respecto a los actores que participaban en el proceso de manufactura de las estampas, identificamos la presencia del dibujante, impresor, así como la persona encargada de pasar el dibujo a la piedra, es decir, el litógrafo.

Acerca de las obras de García Cubas en las que abordó el tema indígena también fue a partir de actos performativos, pues recurrentemente incluyó cromolitografías e identificamos que en especial se encargó de la parte literaria. Tal trabajo converge con el tratamiento pictórico de Castro para el *Álbum del ferrocarril mexicano*. Con respecto a la revisión de la producción de cromolitografías para las obras de García Cubas, sólo en el caso del *Atlas pintoresco* informó que el autor de los dibujos fue Francisco Mendoza y, seguramente, Debray fue el impresor. De tal forma que también en este ejemplo su elaboración fue producto de la colaboración. Para *The Republic of Mexico*, tenemos dos hipótesis, una es que, al ser Casimiro Castro el principal artista del taller litográfico de Debray, posiblemente él fue el autor. La otra es que, debido a que la iconografía de las cromolitografías de esta obra como la del *Atlas pintoresco* es similar, probablemente Francisco Mendoza fue el autor de estas, un tema que intentaremos aclarar en el sexto capítulo.

En este seguimiento a la serie de visualizaciones del indígena en arte litográfico fue relevante el hallazgo de que, a excepción de la cromolitografía *Indios kikapoos presentados a S. M. Maximiliano 1º 1865*, el resto de las imágenes seleccionadas incluyen texto explicativo. De tal forma que, la cultura visual en torno al indígena, y con ello la construcción/invencción de su imagen, debe comprenderse a la luz de las descripciones literarias que se incluyen. En el caso de esta investigación, en lo pictórico por parte de Casimiro Castro, y en lo literario en el de García Cubas, sus biografías, trayectorias formativas e itinerario de la circulación de sus obras son objeto del próximo capítulo.

Finalmente, la importancia del formato texto-imagen utilizado por los editores, escritores y científicos en el siglo XIX es que, si bien fue utilizado para visualizar el territorio, la población y recursos de la nación, en esta investigación planteamos que estas producciones, que estudiamos como actos performativos, tuvieron un rol fundamental en la configuración de la concepción e imaginario acerca de estos aspectos. Particularmente, nos interesa comprender hasta qué punto estos actos modelaron la noción de lo indígena en

México, así como realizar un balance acerca del alcance que tuvieron para influir en la concepción de la alteridad en otras latitudes. Por ello rastreamos los posibles ecos de las bases iconográficas que Castro estableció.

Capítulo 3. Casimiro Castro y Antonio García Cubas: Trayectorias formativas, obras y circulación (1826- 1905)

Como lo referimos en el capítulo anterior, esta investigación trata de la representación del indígena en litografías publicadas en revistas y álbumes, a través de los cuales se difundía el conocimiento en el siglo XIX. Impresos en los que editores, artistas y escritores manifestaron su interés por este tema y plasmaron su concepción. Particularmente, analizamos la mirada de Casimiro Castro en lo pictórico y la concepción de Antonio García Cubas en lo literario como lo esbozamos en la introducción. La obra de Castro incluye una serie de visualizaciones del indígena, ya sea en litografía o cromolitografía, que fueron explicadas por algunos escritores de la época; mientras que la obra de García Cubas tiene descripciones sobre el mismo tema que también fueron visualizadas en arte litográfico.

Dado nuestro interés por la mirada de Castro y la concepción de García Cubas del indígena en esta investigación, en la primera parte de este capítulo nos avocamos a exponer las trayectorias formativas de ambos, cuyas obras se produjeron en el contexto del desarrollo de la cultura visual decimonónica, la cual influyó en ellos y contribuyeron a su avance. Para alcanzar este objetivo, utilizamos principalmente bibliografía secundaria, apuntalando algunos datos a partir de la obra autobiográfica en el caso de García Cubas, así como con notas de prensa y artículos publicados en el siglo XIX para ambos. Este ejercicio, nos permitirá situarlos como dos autores cuyo interés por el indígena fue continuo, así que destacar su obra ayuda a comprender desde dónde Castro lo miró y García Cubas lo caracterizó y clasificó en la tradición costumbrista.

En la segunda parte del capítulo describimos algunas características de los álbumes y libros en los que la obra de ambos autores figura con relación a su publicación, comercialización y circulación. Con lo cual, damos un paso más en el análisis de estos impresos desde una perspectiva de la *economía visual* en lo que concierne al segundo momento que tiene que ver con la circulación y uso de la imagen. Así pues, en este capítulo complementamos dicho estudio al describir algunas características de los usos de los impresos y los “sistemas culturales discursivos” a través de los cuales fueron valorados¹.

¹ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 18- 19.

Para el desarrollo de estos dos últimos temas empleamos la información que proporcionan los álbumes, revistas y otros impresos, notas de prensa y artículos publicados entre 1850 y 1890, así como de la bibliografía secundaria. Como se apreciará en el capítulo, hay una asimetría en la extensión de los apartados que tratan de la publicación, circulación y usos de álbumes y libros, lo cual se relaciona con las fuentes disponibles y el propio éxito de las obras. Por ejemplo, en el caso de *México y sus alrededores* se publicaron varias ediciones, por lo que fue bastante publicitado, exhibido y adquirido en diferentes latitudes. Por esta razón hay más información sobre éste, a diferencia de *The Republic of Mexico*, el *Álbum del ferrocarril mexicano* y el *Atlas pintoresco e histórico de la República Mexicana*, de los cuales sólo se publicó una edición, sin que por ello dejen de ser fuentes valiosas para el estudio del tratamiento del indígena en el costumbrismo del siglo XIX.

3.1. Casimiro Castro: Notas acerca de su biografía, influencias y formación

José Eleuterio Casimiro Castro Blancas (Tepetlaoxtoc, Estado de México, 2 de marzo de 1826- Ciudad de México, 1889) fue dibujante, litógrafo y acuarelista ². Nació en el año que el arte litográfico fue introducido en México por el piamontés Claudio Linati con la ayuda del representante del gobierno de México en Bruselas, Manuel Eduardo de Gorostiza, encargado de gestionar el presupuesto para la adquisición del equipo e instalar un taller a cambio de su enseñanza en el país³. Así pues, el desarrollo de esta arte mecánica en México fue paralelo al de la vida de Castro, uno de los artistas que más lo practicó y cuya obra es considerada uno de los registros visuales más importantes del México del siglo XIX. Además de ello, el trabajo de Castro fue referente para algunas obras mexicanas, así como para la de artistas viajeros y de publicaciones extranjeras⁴.

Castro creció en un contexto de inestabilidad política, fue testigo de las disputas entre federalistas y centralistas por establecer su modelo de gobierno en la recién inventada nación mexicana. Con toda seguridad le tocó enterarse de la guerra de castas en Yucatán, de las insurrecciones indígenas en todo el país y de las incursiones de “indios salvajes” en el territorio mexicano en la frontera con Estados Unidos. Asimismo, Castro fue testigo de los

² PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol”, p. 52; RESÉNDIZ, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, p. 7.

³ TOUSSAINT, *La litografía en México*, p. 2.

⁴ ALTAMIRANO, “El dibujo de Casimiro Castro”, p. 168.

cambios políticos en el siglo XIX en un país que tuvo diferentes regímenes de gobierno: federalista (1824-1835), centralista (1835-1846), federalista (1846-1853), dictatorial (1853-1855), federalista (1856-1862), federalista y monárquico simultáneamente (1863-1867) y federalista-dictatorial (1867-1876). Contextos en los que desarrolló su obra sin mayores contratiempos representando el territorio, los monumentos y la población de la nación. Así Castro lo hizo, tanto en el régimen dictatorial de Santa Anna, como en el Segundo Imperio con Maximiliano y, en la república con los presidentes Benito Juárez y Porfirio Díaz.

Igualmente, a Castro le tocó sortear algunas epidemias, como la del cólera de 1833 cuando tenía siete años y la epidemia de tifo de 1876 y 1877 cuando tenía aproximadamente 50 años⁵. Presenció sucesos que asombraban a la sociedad decimonónica como el ascenso en globo de 1835, el cual incluso documentó en litografía, como también vivenciar temblores como el de 1837⁶. Al igual, Castro fue testigo de conflictos bélicos como la guerra de México con Estados Unidos en 1847 y de la pérdida de territorio, como de la intervención francesa entre 1864 y 1867 cuando realizaba las litografías para la edición de *México y sus alrededores* de 1863-1864. Posiblemente se preocupó por las “enfermedades miasmáticas y palúdicas”, derivadas de las aguas estancadas en el Canal de la Viga y pueblos como Santa Anita e Iztacalco cuando dibujó estos espacios para representarlos en el arte litográfico⁷.

Los padres de Castro fueron registrados como mestizos en su acta de nacimiento, a decir del coleccionista y curador Ricardo Pérez Escamilla, por esta razón se le asignó esta identidad, aunque en términos de la época era de “raza mezclada”. Parte de la infancia de Castro transcurrió en Tepetlaoxtoc, Estado de México, un pueblo habitado por población mayoritariamente indígena que cohabitaba con un número reducido de criollos y mestizos, “razas” que Castro representó en su obra. Este pueblo, a decir de Manuel Payno en *Los bandidos de río frío*, en el siglo XIX fue madriguera de “los rancheros sin colocación en el Estado de México, y los vagos y viciosos de los pueblos de las comarcas”, quienes eran

⁵ En relación con las epidemias por tifo en el siglo XIX, la historiadora Ana María Carrillo señala que, las más notables fueron las de 1876-1877, 1901-902, 1905-1906, y sobre todo la de 1892-1894, que tuvo su máximo en 1893, CARRILLO, “Del miedo a la enfermedad al miedo a los pobres”, p. 113- 114.

⁶ DEL CASTILLO, “La Alameda a vista de pájaro”, p. 24-25; VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 797.

⁷ “Los pueblos de las orillas del Canal de la Viga”, en *El Monitor Republicano* (15 mayo 1890); “Indígenas del Estado de México”, en *El Monitor Republicano* (15 mayo 1890) en: ROJAS, *El indio en la prensa nacional*, p., 253.

conocidos como *macutenos*⁸. La economía del pueblo estaba basada en el cultivo de maíz, frijol y calabaza, así como en la producción de pulque y la ganadería.

Posteriormente, la familia de Castro se mudó a la ciudad de México y ahí vivió el resto de su vida, cuyos espacios, mercados, edificios y población representó. Por su origen y posterior migración a la ciudad, Pérez Escamilla se refiere a Castro como un “mestizo de pulque y vino” que conoció la vida urbana y rural de los pueblos de los alrededores⁹. En el caso de las clases pobres, Castro conoció y convivió con los macehuales, a decir de Payno, ellos eran la “clase ínfima del pueblo azteca que, como la más numerosa, ha[bía] sobrevivido ya tantos años y conserva[ba] su pobreza, su ignorancia, su superstición, y apego a sus costumbres”¹⁰. Referirse a la población en términos de clase en el siglo XIX se emparenta con una concepción materialista, por ejemplo, para el cura, abogado y político liberal José María Luis Mora, en México ya no había criollos ni indígenas, sino “la población mejicana puede dividirse en tres clases, la militar, la eclesiástica, y la de los paisanos”, que a su vez clasificaba entre “raza blanca” y “raza de color”¹¹.

En relación con la formación de Castro, además de ser autodidacta, aprendió el arte litográfico en los talleres de litografía privados, principalmente en el de José Decaen, quien en 1855 informó que él era uno de los “jóvenes mexicanos” que se había formado en su taller como dibujante. Aunque, como vimos en el capítulo anterior, Castro también fue litógrafo¹². A partir de que tuvo contacto con Decaen, el devenir de la carrera de Castro estuvo estrechamente ligado a su vida marital, pues contrajo matrimonio con Soledad Cobo que, recordemos, Decaen reconoció como hija cuando se casó con Modesta Cobo, cuyo padre biológico fue Eduardo Baudouin.

Pérez Escamilla refiere que otra de las influencias de Castro fue Hipólito Salazar, de quien heredó “un posible adiestramiento en el dibujo formal”, señalamiento que es plausible si se tiene en cuenta que en 1855 Decaen informó que Salazar también colaboraba en su taller

⁸ PAYNO, *Los bandidos de río frío*, pp. 70-72. Manuel Payno (Ciudad de México 28 de febrero de 1820- 5 de noviembre de 1894), fue escritor, militar, periodista, diplomático y político liberal mexicano.

⁹ Para el entrecomillado, PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol”, p. 54.

¹⁰ Citado en: FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 119.

¹¹ MORA, *México y sus revoluciones*, p. 92 y 166.

¹² José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo XIX* (30 junio 1855).

“hacía ya tiempo”. Seguramente, Castro estableció contacto con Salazar ahí¹³. Incluso, Salazar estuvo a cargo del establecimiento litográfico de Decaen en los primeros meses de 1839 en el contexto de la guerra con Francia, cuando Decaen tuvo que abandonar el país debido al decreto de ley del 1º de diciembre de 1838 que ordenó la “expulsión” de los franceses, hostilidad que tuvo como origen la “Guerra de los Pasteles”¹⁴.

El novelista Juan García Ponce, el filósofo y escritor Carlos Monsiváis y la historiadora del arte María Elena Altamirano Piolle refieren que Castro también se formó con Pedro Gualdi, quien llegó a México en 1850 para incorporarse como profesor de la clase de perspectiva en la Academia de San Carlos¹⁵. Sin embargo, no existe consenso al respecto. El historiador Andrés Reséndiz ha cuestionado esta afirmación argumentando que dicha influencia no ha sido comprobada, por lo tanto, es un tema que está abierto a futuras investigaciones¹⁶.

Por otra parte, se ha mencionado que Johann Moritz Rugendas fue una de las principales influencias en Castro por la semejanza iconográfica en la obra de ambos. Pérez Escamilla ha referido que ésta se dio en lo que atañe a los “tipos y a la indumentaria de los mexicanos o, dicho de otro modo, a la intención costumbrista”¹⁷. Andrés Reséndiz identifica la influencia de Rugendas en Castro en la delineación de la figura humana, y compara la iconografía del grabado *Citizens and Market-folks* con la de la litografía de Castro *Trajes mexicanos* (mercado), incluida en varias ediciones del álbum *México y sus alrededores*¹⁸.

Sin embargo, las afirmaciones de Pérez Escamilla y Reséndiz son cuestionables, particularmente si se tiene en cuenta que la primera edición de *México y sus alrededores* (1855-1856) fue publicada algunos años antes que la obra de Carl Christian Sartorius, *Mexico: Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben* (1859), en donde el trabajo de Rugendas figura y Reséndiz ubica semejanzas iconográficas con la obra de Castro. A decir del historiador del arte especialista en Rugendas, Omar Olivares, la influencia de Rugendas

¹³ Para el entrecomillado PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol”, p. 60; para el entrecomillado de José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo XIX* (30 junio 1855).

¹⁴ Véase MEDINA, “La expulsión de los franceses de México”.

¹⁵ GARCÍA, “Casimiro Castro”; MONSIVÁIS, “Casimiro Castro, paisajista de costumbres”, p. 13; ALTAMIRANO, “El dibujo de Casimiro Castro”, p. 160.

¹⁶ RESÉNDIZ, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”.

¹⁷ PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos”, p. 62.

¹⁸ RESÉNDIZ, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, p. 18.

en Castro es una construcción de Reséndiz que es difícil corroborar¹⁹. En esta investigación consideramos que, posiblemente, la obra de Castro fue conocida por el artista viajero y la utilizó como referencia para sus representaciones de la población (ver anexos 3, 4, 5 y 6).

La obra de Castro incluye cuadros de costumbres, vistas, monumentos, “antigüedades mexicanas” y tipologías de la población. En cuanto a estas últimas, María Elena Piolle ha señalado que Castro retrató: “*tipos* urbanos y campesinos; las clases sociales bajas, media y acaudalada representadas en sus diferentes oficios, trabajos y costumbres...”, cuyas representaciones tienen “como cualidad artística la relación entre el dibujo del vestido y la anatomía del cuerpo”.²⁰ Al respecto, es importante asentar que los *tipos* son un subgénero desarrollado en el costumbrismo en un sentido moralista, satírico, folklórico, nacionalista y, agregaríamos que etnográfico o etnológico. Argumento que desarrollamos en el capítulo V²¹.

En el caso de las tipologías de las diferentes “razas” que Castro representó, la “raza mezclada” y “blanca” aparecen en su obra en cuadros de costumbres encarnando tradiciones que se consideraban propias de éstas (aunque no se explicita que sea blanca o mezclada). Mientras que, en el caso de las “razas indígenas”, Castro las caracterizó a partir del traje que, consideraba, les eran propios y fue un recurso para exponer visualmente la diversidad poblacional. En este sentido, el trabajo de Castro conforma una mirada que muestra el país en cuanto a su pasado, particularidades culturales y su composición etnográfica. Esto último como lo *propio* y no lo otro, afirmación que realizamos teniendo en cuenta sus orígenes y que fue un artista que conoció y vivenció la vida rural de Tepetlaoxtoc, así como de la ciudad de México y del interior del país.

Recordemos que Castro formó parte de la segunda generación de “dibujantes-litógrafos” en México en el siglo XIX²². De acuerdo con Pérez Escamilla, su generación sucedió a la integrada por Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco, Ignacio Serrano, Joaquín Heredia y agregaríamos a José María Gracida. A la generación de Castro pertenecieron Constantino Escalante, M. Gómez, Santiago Hernández, Melchor Álvarez,

¹⁹ Comunicación personal con el Dr. Omar Olivares, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

²⁰ ALTAMIRANO, “El dibujo de Casimiro Castro”, p. 168 y 172. Las cursivas no aparecen en el original.

²¹ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 53.

²² PÉREZ, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas”, p. 235.

José María Villasana, J.M. Muñozguren, Luis Garcés, Julián Campillo, Luis Auda, Urbano López, C. Rodríguez, L. Garcés, A. Sigogne, A. Gallice, M. Mohar, E. Pérez y J. Álvarez²³.

Aunado a los apuntes biográficos que se han esbozado sobre Castro, la identificación de las obras en las que colaboró y registró su firma constituyen otra fuente que permite avanzar en el conocimiento de su trayectoria frente a la carencia de fuentes primarias, saber los testimonios visuales que legó y las redes de colaboración de las que formó parte en su quehacer como dibujante y litógrafo. De acuerdo con la historiadora Guadalupe Jiménez Codinach, una colaboración temprana de Castro como litógrafo en 1846 fue para el plano de *Veracruz a vista de pájaro*, dibujado por Francisco García e impreso por José Decaen²⁴. Jiménez Codinach también ha referido que en 1849 Castro trabajó con Pedro Gualdi y realizó el dibujo para la litografía: *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide*, impresa en el establecimiento de Ignacio Cumplido. Si bien la autora no proporciona un ejemplo que confirme la participación de Castro en dicha obra, esta investigación corrobora que colaboró como dibujante para la litografía que representa la escena del incipiente panteón de héroes mexicanos: *Procesión conduciendo las cenizas del Sr. Iturbide, de San Francisco a Catedral, el 26 de octubre de 1838*²⁵.

La misma autora también ha señalado que en 1851 Castro colaboró nuevamente con Gualdi, Decaen e Ignacio Cumplido en la revista *La Ilustración Mexicana*. En el caso de esta revista, no pudimos corroborar la participación de Gualdi, pero sí la de Castro en el frontispicio del tomo II y III, el cual firmó como dibujante y litógrafo²⁶. Igualmente, Castro colaboró como litógrafo para la elaboración de las litografías de la novela *Antonino y Anita*

²³ El recuento de esta generación de litógrafos lo realizamos a partir de los trabajos de TOUSSAINT, *La litografía en México. en el siglo XIX*, p. 8. GARCÍA, “La litografía en México 1825-1895”, p. 56; ITURRIAGA, *Litografía y grabado en el México*, pp. 13-17; *Álbum Mexicano. Colecciones de Paisajes, Monumentos, Costumbres*.

²⁴ JIMÉNEZ, “Casimiro Castro y sus alrededores 1826-1889”, p. 35.

²⁵ Ramón Pacheco José, *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838, 1849*, p. 32. Disponible en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/13187> Consultado el 24 de marzo de 2023.

JIMÉNEZ, “Casimiro Castro y sus alrededores 1826-1889”, p. 38.

²⁶ “Frontispicio”, *Ilustración Mexicana*, tomo II y III (1840), disponibles en la Colección Blaisten: <https://museoblaisten.com/Obra/6775/La-ilustracion-mexicana-y> <https://museoblaisten.com/Obra/6774/Ilustracion-mexicana-Tomo-3>

Consultadas el 22 de abril de 2023.

o los nuevos misterios de México (1851) de Eduard Riviere, que imprimió el taller litográfico de Navarro y Decaen. En este caso, de acuerdo con Pérez Escamilla, Castro fue el autor de algunos dibujos; no obstante, la firma de Castro únicamente fue registrada como litógrafo en la estampa que representa la vista de la *Capilla de Ntra. S^a. de Guadalupe*²⁷ (ver anexo 7).

Con lo que hemos expuesto hasta ahora, es claro que Castro ejerció los oficios de litógrafo desde 1846 y como dibujante a partir de 1849, ambos los puso en práctica en 1851 en la elaboración de algunas litografías para la *Ilustración Mexicana*, así como en el caso de las estampas para la novela *Antonino y Anita*. A mediados del siglo XIX, cuando Castro tenía aproximadamente 30 años y, habiendo contraído matrimonio con la hijastra de Decaen, su trabajo era reconocido y su nombre utilizado para promocionar la primera edición de *México y sus alrededores* (1855-1856). De tal forma que destacó entre los artistas que colaboraron en el álbum y, como hemos visto previamente, figuró como el principal artista. En los anuncios publicados para promocionar el álbum en periódicos como *El Universal*, *El Siglo Diez y Nueve* y *El Omnibus*, Castro fue presentado como garantía de un trabajo de calidad²⁸. Una valoración positiva del trabajo de Castro la proporcionó el escritor Niceto de Zamacois, quien describió algunas estampas del “dibujante” e hizo referencia al realismo con el que Castro elaboró el dibujo para la litografía *Trajes Mexicanos. Soldados del Sur*, pues, a decir de Zamacois, esta “representa[ba] a esos mismos hijos del sur”²⁹.

Otros temas que Castro plasmó fueron en el ámbito de la cartografía y la visualización del territorio. Ejemplos de lo anterior son las ediciones de 1858 del *Plano general de la Ciudad de México* y la *Vista de la Ciudad de México*, las cuales dibujó y “grabó en piedra” en el contexto de secularización del país con la intención de mostrar a la ciudad de México como una ciudad moderna³⁰. En el tema arqueológico, Castro contribuyó a la documentación

²⁷ RIVIERE, *Antonino y Anita, o los nuevos misterios de México*, 1851, p. 1. Disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/antoninoyanital00rivigoog>
Consultado el 22 de abril de 2023.

²⁸ “México y sus alrededores”, en *El Universal* (03 enero 1855); “México y sus alrededores”, en *El Omnibus* (04 julio 1855); “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 febrero 1855).

²⁹ DE ZAMACOIS, “Trajes Mexicanos. Soldados del Sur”, p. 28. Juan Niceto de Zamacois y Urrutia (Bilbao, Vizcaya, España, 20 de marzo de 1820- ciudad de México, 29 de septiembre de 1885) fue un inmigrante español radicado en México, historiador, periodista, novelista y poeta.

³⁰ *Plano general de Ciudad de México*, Imprenta Litográfica de Decaen, 50 x 38 cm, disponible en la Mapoteca Manuel Orozco y Berra:

<https://mapoteca.siap.gob.mx/index.php/coyb-df-m43-v6-0334/>

Consultado el 23 de abril de 2023.

del acervo del Museo Nacional dibujando y litografiando las “antigüedades mexicanas” de sus colecciones para refutar la incorrección del dibujo de una estampa sobre el mismo tema que la revista francesa *L'Illustration* publicó³¹. Esto sucedió en el contexto de la apertura de la sala de “antigüedades americanas” en el museo de Louvre, hecho que simbólicamente validó la estética precolombina como arte y su acceso a estos espacios de exhibición³².

Castro también colaboró como dibujante y litógrafo para las diferentes ediciones de *México y sus alrededores* con Decaen, quien, como se apreció en el segundo capítulo, entre 1863 y 1864 se asoció con Víctor Debray, el cual también reconoció y elogió el trabajo de Castro. Debray externó su valoración del trabajo de Castro en el prospecto del *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877). En primera instancia, Debray valoró positivamente “la exacta reproducción de los magníficos cuadros de la naturaleza” de Castro; en segundo lugar, se refirió a la importancia de la participación de Castro en el álbum para promocionarlo como garantía de calidad de las cromolitografías. Al respecto Debray manifestó: “basta citar el nombre de Casimiro Castro... nuestro inteligente dibujante”³³. En este álbum, Castro también laboró como litógrafo y cromolitógrafo y, precisamente, fue para este álbum que colaboró con García Cubas.

Una de las últimas colaboraciones de Castro fue con el taller de Debray-Montauriol para el *Álbum Mexicano. Colecciones de Paisajes, Monumentos, Costumbres y Ciudades Principales de la República* (1885). Aunque su participación no fue central como en las obras anteriores, pues únicamente litografió la *Vista General de Toluca*, la *Vista de Querétaro tomada desde el templo de la cruz* y el *Acueducto de Querétaro*³⁴. Como se pudo apreciar en este recorrido que realizamos sobre la obra de Castro, sus registros visuales comprenden diversas temáticas. Castro fue un artista cuya producción temporalmente comprendió casi

Casimiro Castro (dibujante y litógrafo) *Vista de la Ciudad de México*, Imprenta Litográfica de Decaen, 56 x 82 cm, disponible en la Mapoteca Manuel Orozco y Berra:

<https://mapoteca.siap.gob.mx/index.php/chis-exp-m12-v2-0044/>

Consultado el 23 de abril de 2023.

³¹ Para la referencia sobre artículo véase PINGRET, “Antiquités mexicaines” y para la litografía, PINGRET *Antiquités mexicaines rapportées par M. Pingret*, pp. 175-176.

³² MAJLUF, *Inventing Indigenism*, p. 35.

³³ “Álbum de ferrocarril mexicano”, en *El Monitor Republicano* (08 abril 1876), p. 4.

³⁴ *Álbum Mexicano. Colección de paisajes, monumentos, costumbres y ciudades de la República* (1877).

toda la segunda mitad del siglo XIX, que lo convierte en uno de los principales artistas que contribuyeron al desarrollo de la cultura visual decimonónica en México.

La mirada de Castro fue plasmada en los álbumes decimonónicos, dispositivos de exhibición y depositarios de una retórica de lo mexicano en los ámbitos cultural, natural y demográfico a través de la tecnología visual del arte litográfico. Su obra incluye representaciones de antigüedades, planos, vistas de ciudades, tipologías de la población y sucesos fúnebres del panteón de héroes mexicanos en el caso de Iturbide. Respecto a la población que habitaba la nación mexicana, los testimonios visuales de Castro comprenden representaciones de la “raza mezclada” y “raza indígena”. Este último tema fue transversal en su obra. Castro fue uno de los artistas que legó más testimonios visuales de los indígenas contemporáneos del siglo XIX y contribuyó a la construcción de su imagen a través de la litografía. En ese sentido, se distanció de la pintura académica que representó principalmente alegorías de los indígenas del pasado para insertarlos en la genealogía histórica de la nación³⁵. Uno de los principales álbumes donde Castro plasmó sus nociones del territorio, las antigüedades y población del país fue *México y sus alrededores*, del cual a continuación describimos algunas características acerca de su publicación, comercialización, circulaciones y uso como obra de referencia. Recordemos que Castro plasmó pictóricamente en este álbum sus nociones de la alteridad.

3.2. *México y sus alrededores*: un acercamiento a la historia de sus ediciones

México y sus alrededores es una de las publicaciones más importantes de la segunda mitad del siglo XIX. Su éxito fue tal que se imprimieron varias ediciones entre enero de 1855 y diciembre de 1870. El título bajo el cual se publicó, de cierta forma fue enunciado previamente en la novela *Antonino y Anita* en 1851 como “Méjico y sus alrededores”, la cual Decaen imprimió y posiblemente leyó. Después, en 1854 el álbum fue publicitado en la prensa como los “Alrededores de México”. Por último, lo publicaron con el título referido al inicio de este párrafo³⁶.

³⁵ Sobre el tema véase RUÍZ, “El indio real y el indio ideal”; RODRÍGUEZ, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX”; WIDDIFIELD, “El indio retratado”.

³⁶ RIVIERE, *Antonino y Anita, o los nuevos misterios de México*, p. 85; “Los Alrededores de México”, *El Siglo Diez y Nueve* (15 junio 1854).

Para María Esther Pérez Salas es difícil conocer cuántas ediciones se publicaron de este álbum y saber con exactitud el número de estampas que incluyó cada una³⁷. Por su parte, el fotógrafo Roberto Mayer realizó un estudio acerca de las ediciones del álbum, comparando las de algunas colecciones privadas y del Museo Franz Mayer. Al respecto, Mayer concluyó que hay una irregularidad en el número de litografías que las ediciones contienen, además de que éstas no fueron formales y se preparaban de acuerdo con la demanda del público³⁸.

El desconocimiento acerca de las diferentes ediciones de *México y sus alrededores* hace necesaria una investigación profunda y no es el tema central de esta investigación. No obstante, nos interesa conocer y mostrar algunas características acerca de su manufactura y circulación para sopesar el alcance de sus registros visuales en otras latitudes, que, como expondremos posteriormente, fueron utilizados como referencia en algunas publicaciones de la época para reelaborar sus propias versiones. Asimismo, corregimos algunos datos que se han asentado sobre las ediciones y proporcionamos otros que son desconocidos.

De acuerdo con lo bosquejado, este apartado tiene como objetivo exponer algunas características de la publicación de *México y sus alrededores* en relación con las ediciones de 1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869, así como de su comercialización y circulación. Al respecto, proporcionamos información sobre el número de litografías que incluyeron, el precio, los lugares de venta, las fechas cuando se repartían las entregas y, en menor medida, el número de ejemplares de la edición cuando dicha información era proporcionada.

La historia de las ediciones del álbum *México y sus alrededores* estuvo estrechamente vinculada con los anhelos del progreso y ritmos de la política. Su publicación inició con la efervescencia de las disputas entre federalistas (liberales) y centralistas (conservadores) por conducir el rumbo del país. Precisamente unos meses después de la promulgación del *Plan de Ayutla* (1854) en contra de la segunda dictadura de Santa Anna y de la llegada de Juan Álvarez a la presidencia. Los políticos buscaban implementar su concepto de Estado y alcanzar la estabilidad política del país, pero también hubo interés del gobierno porque México figurara en el concierto de naciones civilizadas, aspecto en el que el álbum fue una vía para ello. Con este objetivo, el Ministerio de Fomento decretó que ciertas litografías de

³⁷ PÉREZ, “La nueva imagen de México a través de la litografía”, pp. 80- 81.

³⁸ MAYER, “Nacimiento y desarrollo del álbum”, p. 154.

este álbum se enviaran a algunas exposiciones universales del siglo XIX como muestra del progreso alcanzado en la producción industrial del país. Las litografías fueron exhibidas, ganaron reconocimientos y premios, como mención honorífica en la Exposición Universal de París de 1855 y medalla de oro en la Exposición Continental de Buenos Aires en 1883³⁹.

Si bien el álbum no incluye una introducción que manifieste el objetivo de su publicación, el “prospecto” que publicó Decaen en la prensa se informó de esto. En su caso, tenía “por objeto [...] dar a conocer a nuestra capital [la ciudad de México]”⁴⁰. Aunque como se podrá apreciar en el desarrollo del capítulo, el álbum también informó del territorio, los recursos y población del interior del país. De esta forma, *México y sus alrededores* fungió como una *tipología*, pues presenta vistas, monumentos, usos, costumbres y trajes de sus habitantes, que, a su vez comprenden los de todo el país⁴¹.

3.2.1. La primera edición (1855-1856)

La *editio princeps* de *México y sus alrededores* (1855-1856) comenzó a publicarse algunos años después de la pérdida de una parte del territorio a consecuencia de la guerra con Estados Unidos y unos meses antes de la renuncia de Santa Anna debido al incremento del descontento por la venta de La Mesilla. De acuerdo con el prospecto que *El Universal* publicó del álbum en enero de 1855, la primera serie de litografías se “repartió” a partir del día primero de ese mes y la última fue distribuida en junio de ese año⁴². En esta misma nota, exteriorizando un sentimiento nacionalista, el redactor llamó la atención para “tenerse presente que los autores de las vistas [eran] mexicanos”, motivo por el cual incentivaba al público para “proteger la publicación” y, además, se atrevía a pedir “la suprema protección del gobierno” para el álbum⁴³.

³⁹ José Decaen, “La litografía en México”, *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855); “Ministerio de Fomento. Exposición Universal de París”, en *El Siglo XIX* (11 abril 1856), pp. 2-3; “Premios acordados a México en la Exposición Continental de Buenos Aires”, en *El Siglo XIX* (12 enero 1883) y *El Nacional* (13 enero 1883).

⁴⁰ “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (16 diciembre 1854), p. 4.

⁴¹ COLOSIO, “La imagen mexicana hacia 1860”, p. 46.

⁴² Al respecto, María José Patricia en su tesis: “La imagen de la Ciudad de México en el álbum de México y sus alrededores”, documenta las fechas de las entregas del álbum para el caso de la edición de 1855- 1856. Ella refiere que las últimas estampas de la primera serie salieron en mayo de 1855. Aunque, como se verá un poco más adelante, el mismo Decaen refirió que las últimas se repartieron en junio de ese año, ROJAS, “La imagen de la ciudad de México”.

⁴³ “México y sus alrededores”, en *El Siglo XIX* (03 enero 1855), p. 2-3.

La segunda serie de litografías comenzó a distribuirse el primero de julio de 1855, la sexta y última entrega el primero de diciembre⁴⁴. Inicialmente, Decaen tenía contemplada la publicación de dos series de litografías; sin embargo, después informó que, como agradecimiento y para hacer más interesante la publicación, publicaría una tercera serie “compuesta de tres entregas”⁴⁵. De esta forma y, de acuerdo con el editor, la primera edición de 1855-1856 de *México y sus alrededores* consistió en tres series, dos la conformaron doce vistas cada una y una con seis. Ulteriormente, en junio de 1856 *El Republicano* informó sobre la conclusión de la publicación⁴⁶. Por su parte, *El Monitor* y *El Siglo XIX* comunicaron que el álbum se encontraba a la venta en la “imprenta litográfica de Decaen”. Asimismo, notificaron del número de estampas que incluía el álbum y los temas tratados: “[el álbum] se compone de treinta y una litografías, que representan los más bellos edificios de la capital, algunos de los sitios pintorescos en que tanto abunda el valle, y diversos *tipos del pueblo mexicano*.”⁴⁷

En relación con los sitios de venta del álbum, además de la litografía de Decaen, también podía adquirirse en las “Librerías Española y Mexicana”, las “Alacenas de Antonio y Cristóbal de Latorre”, en el “Libro Mayor” y la “Doraduría del Refugio”⁴⁸. Igualmente, el periódico *El Siglo XIX* se encargaba de distribuirlo en el interior del país, cuyos pedidos debían de ser mínimo para cinco suscriptores, esto debido al “crecido gasto de tubos de lata, y fletes” que conllevaba el envío, pues el incremento de los envíos resultaba en un “gravamen” para Decaen⁴⁹. El costo del álbum era de \$24 pesos, un precio que podía pagar la clase media y alta como García Cubas, quien percibía un salario de \$100 pesos mensuales cuando ingresó a la Expedición Científica de Pachuca. Aun así, adquirir el álbum representaba casi un cuarto de su salario. Para las clases bajas, el álbum era casi inaccesible,

⁴⁴ “México y sus alrededores”, en *El Siglo XIX* (02 julio 1855); “México y sus alrededores”, en *El Siglo XIX* (30 diciembre 1855).

⁴⁵ “México y sus alrededores”, en *El Siglo XIX* (02 julio 1855), p. 3; *El Omnibus* (04 julio 1855), pp. 2-3; “México y sus alrededores”, en *El Siglo XIX*, (30 diciembre 1855), p. 4.

⁴⁶ “México y sus alrededores”, en *El Republicano* (12 junio 1856), p. 3.

⁴⁷ “México y sus alrededores”, en *El Monitor* (07 julio 1856), p. 3; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo XIX* (01 diciembre 1856), p. 3. Las cursivas no aparecen en el original.

⁴⁸ México y sus alrededores, en *El Siglo XIX* (03 diciembre 1856), p. 4.

⁴⁹ “México y sus alrededores. A los suscriptores foráneos”, en *El Siglo XIX* (20 enero 1855), p. 4.

si se tiene en cuenta que los jornaleros o peones ganaban 50 centavos de real por día y ahorrar para adquirirlo les llevaría 48 días de trabajo⁵⁰.

De acuerdo con lo esbozado hasta aquí, la primera edición de *México y sus alrededores* (1855-1856) incluye dos series con doce litografías cada una, y en total suman 24, dato que Decaen proporcionó. Asimismo, se incluyó una tercera serie que consistió en tres entregas con dos litografías cada una, es decir, seis, que sumadas a las anteriores son 30, más el frontispicio son 31 litografías en total. Ahora, si pasamos del prospecto y referencias hemerográficas a la verificación de la existencia de algunos ejemplares de esta primera edición, es significativo el hallazgo de que la versión digital de *México y sus alrededores* alojada en la Biblioteca Nacional Digital de México, cuya versión física la Biblioteca Nacional de México alberga, tiene características similares a la edición que hemos dado seguimiento aquí. Incluido el frontispicio, este ejemplar contiene 31 láminas, por lo que es posible que se trate de la edición que Decaen anunció en 1856⁵¹.

Finalmente, es importante referir que el tema del número de litografías que incluye *México y sus alrededores* ha sido uno de los que más ha ocupado la atención de algunos investigadores. A finales de la década de 1960, Juan García Ponce refirió que la primera edición incluyó 31 litografías, que también se publicó una edición en 1862 con 42, una en 1874 con 49 y una en 1878 con 48⁵². Por otra parte, Guadalupe Jiménez Codinach informa que la primera edición de 1855-1856 incluyó 38 litografías, mismo dato que Roberto Mayer proporcionó para las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857. Por su parte, Ricardo Pérez Escamilla refiere que el álbum contiene 40 litografías, incluida la portada. Gerardo Bobadilla refiere la misma información sobre ello⁵³.

Por último, pero no menos importante, en la tesis de licenciatura en Historia de Pamela Ruíz se informa que el álbum incluyó 38 vistas⁵⁴. Como se puede apreciar, no hay consenso entre las diferentes investigaciones acerca del número de estampas que incluye la

⁵⁰ “Imprenta litográfica de Decaen”, *El Siglo XIX* (01 diciembre 1856), p. 4; acerca de los salarios véase GAONA, “Comparación del índice de salarios reales”.

⁵¹ *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1856).

⁵² GARCÍA, “Casimiro Castro”, p. 12.

⁵³ JIMÉNEZ, “Casimiro Castro y sus”, p. 64; PÉREZ, “Casimiro Castro Por los frutos”, p. 75; BOBADILLA, “México y sus alrededores: monumentos”, p. 167.

⁵⁴ RUÍZ, “Casimiro Castro: Litografía y vida cotidiana”, p. 8.

edición de 1855-1856. De acuerdo con el seguimiento que realizamos en esta investigación, coincidimos con el dato proporcionado por la prensa de la época y García Ponce a finales de la década de 1960 de que el álbum contiene 31 litografías, aunque García Ponce no refiere el acervo donde consultó el álbum, situación que sí hemos informado en este apartado.

3.2.2. Una edición de lujo (1855-1857)

La publicación de la segunda edición de *México y sus alrededores* inició en el contexto de la Guerra de Reforma y las disputas entre liberales y conservadores, conflictos que no mermaron el éxito del álbum, pues continuó comercializándose. Esta investigación aclara que fue en 1858 cuando Decaen imprimió una nueva edición del álbum, a diferencia de las fechas proporcionadas por Guadalupe Jiménez Codinach de que fue entre los años 1863 y 1864.⁵⁵

En febrero de 1858, una vez impuesto el gobierno conservador de Félix Zuloaga, Decaen anunció que estaba por salir a la venta la *primera edición de lujo* de *México y sus alrededores*. El álbum empastado con 36 vistas y texto costaba \$25 pesos; la versión empastada, pero sin texto, \$20 pesos; la edición sin pasta ni texto podía ser adquirida por \$18 pesos. Sobre la publicación de esta nueva edición, el periódico *La Sociedad* informó que, debido a que se habían “agotado los 800 ejemplares de la primera edición”, Decaen acababa de “imprimir una *segunda edición*”, la cual era recomendada por el periódico “por su limpia ejecución y la *verdad y exactitud* de sus tipos y figuras”⁵⁶. El carácter realista de las representaciones en litografía, como argumentamos en el primer capítulo, recurrentemente se asignó a la litografía en el siglo XIX y, como se puede observar en esta nota relativa a *México y sus alrededores*, la prensa también compartía esta apreciación. Es decir, se asumía que la imagen condensaba la realidad, tema en el que ahondaremos en los capítulos V y VI.

En julio de 1858 también se anunció otra versión de esta segunda edición, ésta incluía dos vistas más, es decir, era “un álbum compuesto de 38 vistas”⁵⁷, el cual Decaen continuó

⁵⁵ JIMÉNEZ, “Casimiro Castro y sus alrededores 1826- 1889”, p. 43

⁵⁶ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (28 febrero y 04 junio 1858), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Sociedad* (29 abril 1858). Las cursivas no aparecen en el original.

⁵⁷ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo XIX* (13 julio 1858), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad*, (09 julio 1858); “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (04 octubre 1858), p. 4.

anunciando hasta septiembre y octubre de 1860⁵⁸. Esta segunda edición de 38 vistas quizá sea a la que se refieren los trabajos de Jiménez Codinach, Mayer y Ruíz, pero el dato corresponde a una de las versiones de la segunda edición y no a la primera. De esta edición no he localizado algún ejemplar que coincida con las características anunciadas en la prensa.

Después de que se anunciaran las ediciones de 36 y 38 vistas, en julio de 1860 se informó de una edición con 39 vistas, cuyo costo era de 22, 16 y 12 pesos, esto dependía de si el álbum era empastado y si incluía texto explicativo o no⁵⁹. Esta versión de la segunda edición publicitada en la prensa coincide con la que posee la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León, la cual contiene la misma portada y las exactas 37 páginas de texto que la primera edición. Además, tal edición incluye ocho litografías extras, a diferencia de la primera con 31, es decir, en total tiene 39 litografías⁶⁰.

3.2.3. La edición aumentada a color y bilingüe (1863-1864)

En enero de 1861, el gobierno conservador de Félix Zuloaga fue despedido, el ejército liberal hizo su entrada triunfal en la ciudad de México, la Guerra de Reforma entre conservadores y liberales concluía y Benito Juárez era el presidente⁶¹. Fue entonces que Decaen comenzó a publicitar en la prensa una nueva edición de *México y sus alrededores* con 40 vistas en tres versiones, cuyos precios eran de 22, 16 y 12 pesos⁶². En diciembre de ese año la prensa también informó de otra versión que estaba a la venta, un “álbum compuesto de 42 vistas, trajes y monumentos de *lo más exacto* que hasta hoy se ha hecho”, el cual incluye un mapa del Imperio, lo que muestra que el álbum estaba en sintonía con la política y era su reflejo al menos en lo que concierne a la división territorial del país⁶³.

Al año siguiente, en enero de 1862, en el preámbulo de la intervención francesa en México después de la disolución de la Alianza Tripartita que surgió a consecuencia de la

⁵⁸ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (01 junio 1859), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (11 diciembre 1859), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (02 septiembre de 1860), p. 4 y (05 octubre 1860), p. 4.

⁵⁹ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (10 julio 1860), p. 4.

⁶⁰ *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1857).

⁶¹ DÍAZ, “El liberalismo triunfante”, p. 861.

⁶² “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo Diez y Nueve* (20 enero 1861), p. 4. Al respecto, sólo como un dato adicional, Juan Ponce refirió a finales de la década de 1860 del siglo pasado que en 1862 se publicó una edición de *México y sus alrededores* con 42 vistas, la cual tiene características similares con la edición que se anunció en 1861.

⁶³ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo Diez y Nueve* (21 y 29 diciembre 1861), p. 4.

negativa de Juárez de pagar la deuda, Decaen continuó anunciando esta edición de 42 vistas, pero en esta ocasión no se informó su costo⁶⁴. Ulteriormente, en octubre y diciembre de este año se anunció la misma edición, pero esta vez se informó que el precio era de 22 pesos. Asimismo, se comunicó de una innovación y era que las litografías fueron “impresas de color” y no en sepia, como en las ediciones anteriores. Tal aspecto da cuenta del desarrollo de las artes mecánicas en el país⁶⁵.

La misma edición con “42 vistas, monumentos, trajes...” que la prensa comenzó a publicitar en 1862 fue anunciada hasta julio de 1863, así como otra edición con 29 vistas, algunas con y sin texto ⁶⁶. En definitiva, la publicación de estas versiones es evidencia de la rapidez con que las ediciones eran publicadas y del carácter reproducible de la litografía. Un año después, el álbum continuó publicándose y se anunció una “nueva edición” con 40 litografías sobre vistas, trajes y monumentos, la cual incluía 68 páginas de texto en dos columnas en francés y español. Dichas características permiten conjeturar que el álbum también o, principalmente, estuvo pensado para el público extranjero. El álbum con texto incluido tenía un precio de 25 pesos y sin texto costaba 22. A su vez, se anunció otra versión únicamente con “trajes y vistas” de 16 pesos que continuó publicitándose hasta 1865⁶⁷.

Por último, en el seguimiento a esta edición, nuevamente es significativo el hallazgo de que la edición de 1863-1864 de *México y sus alrededores* con 42 vistas que la prensa anunció desde diciembre de 1861, y que continuó haciéndolo hasta enero de 1864, tiene las mismas características de la versión digital alojada en The University of Alabama Special Collection, en cuya portada se asienta que es una “segunda edición aumentada”⁶⁸. Esta edición contiene un plano y 43 litografías, incluido el frontispicio, posiblemente es la edición que anunció *El Siglo XIX* desde 1862 y *La Sociedad* a partir de enero de 1864. Si bien en la portada se asienta que Decaen fue el editor, como hemos insistido, algunas estampas tienen la firma del taller de Debray, pues en el contexto de la publicación de esta edición ambos

⁶⁴ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 enero 1862), p. 4.

⁶⁵ “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (25 octubre y 02 noviembre 1862), p. 4.

⁶⁶ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo Diez y Nueve* (03 y 05 enero 1863), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (10 de mayo de 1863), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (11 octubre 1863), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (11 de julio de 1863), p.4.

⁶⁷ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (26 enero 1864), p. 4; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (28 enero y 06 marzo 1865), p. 4.

⁶⁸ *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1863- 1864).

estuvieron asociados. Ejemplo de lo anterior es la estampa litográfica: “Indios Kikapoos. Presentados a S.M. Maximiliano 1º (1865)” que tiene la firma del taller de Debray⁶⁹.

3.2.4. Una edición “muy superior” (1869)

En 1868, una vez concluida la experiencia imperial y que la república fue restablecida, Debray anunció que publicaría una nueva edición de *México y sus alrededores* debido al éxito y casi total agotamiento de los ejemplares de la anterior. Ahora se trataba de una “nueva edición”, “muy superior a la primera”. Para ella, Debray agregó doce vistas nuevas, “todas tomadas del NATURAL (sin recurrir a la fotografía como algunas personas lo han supuesto)”, obra de los “tres artistas mexicanos” que, después de hacerlo con Decaen, continuaron colaborando con él. Esta edición fue impresa en cromolitografía y Debray la valoró como “el resumen más completo de los progresos del arte litográfico en este país”⁷⁰. De acuerdo con el prospecto, esta edición fue planeada para contener 48 litografías y 70 páginas de texto en español y francés, además incluyó un nuevo plano de la ciudad de México.

La publicación del álbum fue por entregas e incluían dos litografías cada una. El primer número comenzó a distribuirse el 2 de enero de 1869, se expedían los días primero y decimoquinto de cada mes, el precio de cada entrega era de un peso con cincuenta centavos, lo equivalente a una renta mensual de la casa de un obrero en el siglo XIX⁷¹. Posteriormente, en 1870, la prensa continuó anunciando esta misma edición con 48 vistas, monumentos, panoramas, trajes, etc., incluido el texto explicativo, un plano de la ciudad y un mapa de la República y no del Segundo Imperio. Es decir, *México y sus alrededores* se actualizó con los nuevos tiempos políticos. En esta ocasión no se informó del precio, pero sí que las láminas fueron impresas a color y que su encuadernación era de lujo⁷². Las características que se informaron de esta edición en *El Siglo Diez y Nueve* y *La Iberia* coinciden con las de la versión digital de *México y sus alrededores* alojada en *The New York Public Library Digital*

En esta edición no figura el escritor José M. Bárcena, pero sí los mismos artistas que colaboraron para las ediciones anteriores.

⁶⁹ “Nueva Imprenta Litográfica”, en *La Sociedad* (03 y 23 mayo 1864); TOUSSAINT, *La litografía en México*.

⁷⁰ “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (26 diciembre 1868), p. 4, las altas figuran en el original.

⁷¹ “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 diciembre 1868), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Iberia* (29 de diciembre de 1868), p. 4; “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (06 enero 1869), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Iberia* (01 enero 1869), p. 4.

⁷² “Álbum de México y sus alrededores”, en *La Iberia* (12 marzo 1870), p. 5; “Magnífico regalo para noche buena y año nuevo”, en *La Iberia* (15 diciembre 1870), p. 4.

Collection y físicamente en la biblioteca del Museo Franz Mayer. En la portada se informa que se trata de una “nueva edición aumentada” que incluye 70 páginas de texto⁷³.

El análisis de las notas de prensa entre 1854 y 1884 acerca de las ediciones de *México y sus alrededores* y su triangulación con la información que los frontispicios de los álbumes proporcionan, nos ha permitido exponer que, en este periodo, se publicaron ocho versiones del álbum. La primera edición es la de 1855-1856 con 31 estampas; entre 1858 y 1859 se publicaron tres versiones, entre ellas “una edición de lujo” y una “segunda edición”. Posteriormente, en 1860 se publicó una edición con 39 vistas; entre 1861 y 1864 se anunció una versión con 40 vistas y una “segunda edición aumentada” con 42 vistas y otra con 29. Por último, entre 1868 y 1870 se informó de la publicación de una “nueva edición aumentada” con 48 vistas. En relación con las ediciones del álbum que se pueden considerar formales, cuyos ejemplares hemos podido consultar y cotejar con la información contenida en el frontispicio y la que la prensa proporciona, son cuatro: la primera es la de 1855-1856, la segunda de 1855-1857, la tercera de 1863-1864 y la cuarta de 1869.

Esta revisión exhaustiva de las diferentes ediciones de *México y sus alrededores* nos permitió corroborar que fue una publicación exitosa. Asimismo, fue posible notar el argumento de realizar los dibujos al natural, método que fue reivindicado por su carácter fidedigno por los editores, el cual Castro utilizó e hizo eco en la prensa, pues constantemente se hace referencia a cuestiones de la exactitud y verdad de los tipos representados. Finalmente, en términos del segundo momento de la *economía visual*, esta revisión también ha permitido exponer algunas de las características con relación a la publicación de *México y sus alrededores*, las cuales no eran conocidas. Del mismo modo, constituye una contribución al conocimiento de su circulación, lo cual es perceptible al saber que algunas bibliotecas extranjeras poseen ejemplares del álbum, tema en el cual ahondamos en el próximo apartado.

3.3. Circulación de la obra de Castro en el álbum *México y sus alrededores*

México y sus alrededores es un álbum que fue exhibido, conocido y adquirido en México y en el extranjero. Desde una perspectiva del segundo momento de la economía visual, en este

⁷³ *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1869).

En relación con los artistas, para esta edición el litógrafo Luis Auda no participó como lo hizo en la edición de 1864, en el caso de los escritores no figuró José M. Bárcena Roa.

apartado exponemos someramente algunos aspectos acerca de la circulación de la obra y sus litografías. La publicación del álbum comenzó a anunciarse en junio de 1854 y, antes de que estuviese a la venta para el público, el Ministerio de Fomento dispuso que algunas de sus litografías se enviaran a la Exposición Universal de París de 1855, orden que Decaen confirmó en junio de ese año⁷⁴.

De acuerdo con el historiador Mauricio Tenorio, en el siglo XIX las exposiciones universales fueron espacios donde las naciones ostentaron lo que consideraban como su progreso, aspecto que México también hizo⁷⁵. El envío de algunas estampas del álbum tuvo este propósito, pues se exhibieron con el objetivo de proporcionar una “muestra de los *adelantos nacionales* en este ramo”, enfatizando que los “dibujos [eran] obra de algunos jóvenes mexicanos”⁷⁶. De acuerdo con lo anterior, es patente que hubo la intención de destacar que las litografías eran un indicador del progreso alcanzado en el ámbito de las artes mecánicas en México y, al mismo tiempo, que el trabajo artístico correspondía a una *mirada mexicana* sobre cómo estaba conformado el país en cuanto a territorio, los recursos que poseía, sus antigüedades y la población que lo habitaba. Esto, posiblemente se hizo con la intención de promover una imagen positiva del país, mostrarlo atractivo para la migración. Dos objetivos que los gobiernos externaban con frecuencia.

María Esther Pérez Salas ha puesto en duda que las estampas se exhibieron en la Exposición Universal⁷⁷. Sin embargo, esta investigación corrobora que así fue y, más aún, que ganaron una mención honorífica dentro de la “vigésima sexta clase”. De esto informó la Secretaría de Fomento en abril de 1856 cuando publicó la “lista” de los “expositores de México premiados”⁷⁸. El hecho de que las estampas de *México y sus alrededores* se exhibieran en una exposición universal contribuyó a su difusión, posibilitó que el público extranjero lo conociera y le proporcionó prestigio. Lo anterior, contribuyó al éxito del álbum,

⁷⁴ “Litografías”, en *El Siglo XIX* (19 diciembre 1854); José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855).

⁷⁵ TENORIO, *Artilugio de la nación moderna*, p. 27.

⁷⁶ “Litografías”, en *El Siglo XIX* (19 diciembre 1854), p. 3; “Litografías”, *El Universal* (18 diciembre 1854). Las cursivas no aparecen en el original.

⁷⁷ PÉREZ, “La nueva imagen de México a través de la litografía”, p. 75.

⁷⁸ “Ministerio de Fomento. Exposición Universal de París”, en *El Siglo XIX* (11 abril 1856). Al respecto, es importante señalar que este hecho también fue corroborado previo a esta investigación en la tesis de licenciatura de María José Patricia, en la cual también se sustenta nuestra afirmación. Para ahondar en las dudas suscitadas esta tesis las discutió puntualmente y las despejó, ROJAS, “La imagen de la ciudad”.

legitimándolo como sinónimo de progreso y muestra del desarrollo del arte litográfico en el país. Debido a esto y a que los autores de los dibujos eran mexicanos, posiblemente en otros países lo consideraron como una recreación de lo mexicano. Algunos personajes de sus litografías fueron copiados por revistas como la *L'Illustration* para reensamblar su propia versión⁷⁹.

En relación con este tema de la apropiación de la obra de Castro por parte de *L'Illustration*, Pérez Salas sostiene que la revista no dio crédito a los dibujantes mexicanos. No obstante, la revisión de las estampas incluidas en la serie de artículos “Le Mexique”, “Le Mexique II” y “Le Mexique III” permite constatar que, en algunos casos, fueron registrados los nombres de los artistas G. Rodríguez y Casimiro Castro, lo que nos permite confirmar que el álbum circuló internacionalmente y que, en ciertos momentos, su autoría fue reconocida. Ejemplo de lo anterior son los grabados *Les Chains au Clair de Lune* (*Las Catenas*) y *Marche de Iturbide*, pues ahí fueron registrados los apellidos de ambos artistas⁸⁰.

Por otra parte, *México y sus alrededores* y con él la obra de Castro, también fueron exhibidos en el Pabellón mexicano de la Exposición Continental de Buenos Aires de 1883⁸¹. Una nota publicada en el periódico el *Constitucional* permite saber que los productos y obras enviadas fueron valorados como parte de “los vínculos de aspiración y raza” que unían a México y Argentina. En relación con los objetos de las “artes industriales”, entre los cuales estaba incluida la litografía, se dijo que manifestaban no sólo el progreso del país, sino también el “progreso americano”. En particular, el articulista, cuyo nombre no es revelado, se refirió a los objetos manufacturados a partir de esta arte mecánica en México y valoró positivamente la “corrección del dibujo y las tintas” de un mapa oro-hidrográfico de la república mexicana que fue exhibido. Asimismo, consideró que las estampas del *Álbum del ferrocarril mexicano*, obra de Castro, eran “lo mejor en cromos” que había en la exposición⁸².

⁷⁹ Sobre el uso de la obra de Castro por considerar que recreaba lo mexicano, es un tema en el que profundizamos en el quinto capítulo.

⁸⁰ BLONCOURT, “Le Mexique” y “Le Mexique III”, *L'Illustration*, disponibles en Hathi Trust: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015027545261>
Consultado el 22 de febrero de 2024.

⁸¹ “Premios acordados a México en la Exposición Continental de Buenos Aires”, en *El Siglo Diez y Nueve* (13 enero 1883).

⁸² “México en la Exposición de Buenos Aires”, en *El Nacional* (12 agosto 1882), esta nota tomada del *Constitucional* de Buenos Aires, p. 1.

El reconocimiento de la calidad artística y técnica de la litografía mexicana no se limitó al artículo referido y se hizo patente en los premios entregados a México en dicha exposición, pues ganó treinta medallas. La relación de los ganadores fue enviada a la Secretaría de Fomento por M. Berdier, delegado de México en la Exposición Continental. Los premios fueron seis medallas de oro, catorce de plata, diez de bronce y siete menciones honoríficas. Algunas de las obras premiadas ese año fueron *México y sus alrededores*, el *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, una *Carta Celeste*, una estampa sobre *Farmacopea Mexicana* y la *Carta hidro-orográfica de la República Mexicana*. Asimismo, se otorgó una medalla al Ministerio de Fomento de México⁸³. Cabe destacar que, entre los impresos premiados, figuran algunas obras de Casimiro Castro y Antonio García Cubas, lo cual es muestra de la importancia de su trabajo y contribución a la conformación de una cultura visual decimonónica en México, con influencia más allá de las fronteras del país.

De acuerdo con lo bosquejado, en primer lugar, es posible que Castro conociera las obras que se publicaban en el extranjero en la época. En segunda instancia, que su trabajo fue conocido en el continente americano y en Europa en espacios de exhibición como las exposiciones universales y continentales. En este sentido, como hemos expuesto, la obra de Castro formó parte de la cultura visual que se desarrolló en el siglo XIX internacionalmente, la cual circuló a través de los impresos que, en la época, fungieron como dispositivos de transmisión del conocimiento, a partir de los cuales se conocía el territorio, recursos y población de las naciones. Una vez trazada la biografía de Castro y bosquejadas algunas de las características de la publicación, circulación y uso de *México y sus alrededores*, así como de sus litografías, toca hacer lo propio con Antonio García Cubas en los próximos apartados.

3.4. Antonio García Cubas: esbozo de su biografía

Antonio García Cubas (Ciudad de México, 24 de julio de 1832- 9 de febrero de 1912) es considerado como el primer geógrafo mexicano y uno de los intelectuales más importantes de México en el siglo XIX. Fue historiador, cartógrafo, ingeniero y artista⁸⁴. Siendo niño

⁸³ “Premios acordados a México en la exposición Continental de Buenos Aires”, en *El Siglo Diez y Nueve* (12 enero 1883); “Premios a México”, en *El Monitor Republicano*; “México en la exposición de Buenos Aires”, en *El Nacional*; “Premios acordados a México en la exposición Continental de Buenos Aires”, en *La Voz de México*, las últimas tres notas fueron publicadas el (13 enero 1883).

⁸⁴ Francisco Sosa, “Biografía mexicana. Antonio García Cubas”, en *El Siglo Diez y Nueve* (05 junio 1880), pp. 1-2; CARRERA, *Travelling from New Spain to Mexico*, p. 19; GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 449.

quedó huérfano de padre, desde entonces estuvo bajo el cuidado de su madre Francisca Cubas de García y de su tía Ana María Cubas, como él refiere en su autobiografía⁸⁵. Sus primeros estudios de escritura los cursó con una profesora que impartía clases privadas de forma individual. Posteriormente, su formación primaria la inició en la Escuela del padre Zapata, quien tenía “fama de ser estrictamente severo”, una institución educativa que enseñaba a través del entonces innovador “sistema de Lancaster o de enseñanza mutua”⁸⁶. Este programa fue implementado en México a partir de 1822 con la fundación de dos escuelas, posteriormente, en 1842 el gobierno entregó la Dirección General de Instrucción Pública a la Compañía Lancasteriana, acción que, a decir de Josefina Vázquez, fue “el único esfuerzo sistemático en la educación pública en esta época”⁸⁷.

Sus estudios de primaria García Cubas los continuó en la escuela particular del padre Velasco, aunque su estancia ahí fue corta debido al cambio de domicilio de su familia. Finalmente concluyó sus estudios de primería en un colegio francés, el de los hermanos Luis Napoleón y Casimiro Robert, al cual García Cubas se refirió de manera positiva en lo que respecta a la enseñanza. No sin dejar de mencionar la severidad de los castigos que se proporcionaban a los estudiantes⁸⁸. En 1845, cuando García Cubas tenía trece años comenzó a estudiar filosofía en el colegio de San Gregorio, el cual previamente estuvo destinado para la educación de los indígenas. Su ingreso, refiere, “obedeció al mandato de una tía mía, rica señora”, Ana María Cubas: “la notable tía que prestó a mi orfandad valioso auxilio aliviando el infortunio de mi buena madre”, a quien, García Cubas expresa, ayudó cuando “los gastos de mi educación eran mayores”⁸⁹.

De acuerdo con Francisco Sosa, el biógrafo de García Cubas, él “tenía vocación decidida por la carrera de las letras”, la cual abandonó debido a la presión de su familia, quienes deseaban que se dedicara al comercio y así lo hizo por una temporada. No obstante, al no lograr los “resultados que le apetecían”, en 1850 dejó las aulas para ocupar una “plaza en la dirección general de industria” de la Dirección de Colonización e Industria, una vez

⁸⁵ GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 160.

⁸⁶ GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 403.

⁸⁷ VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 802.

⁸⁸ GARCÍA, *El Libro de mis recuerdos*, p. 408.

⁸⁹ “Necrología”, en *El Siglo XIX* (03 abril 1870), en *La Iberia* (05 abril 1870); GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, pp. 160 y 413.

establecida la república federal y durante el periodo presidencial de José Joaquín Herrera⁹⁰. Fue en esta Dirección, particularmente en la biblioteca que había ahí, donde García Cubas tuvo contacto con tratados de geografía y atlas de algunos países.

García Cubas refiere que le llamó la atención un atlas de Italia que contenía “grabados, cartas y planos de esa nación”, en cuyas líneas él veía “naturales detalles topográficos” que lo inducían a transportarse a las “amuralladas ciudades de la Italia”. Asimismo, a través del atlas, García Cubas menciona que “recorría sus calles y sus plazas, me instalaba en sus palacios y museos, visitaba sus templos góticos y bizantinos y dirigía mis pasos a sus famosos teatros y grandes paseos”. Fue a partir de esta experiencia que, relata, “me inicié en el hermoso estudio de la Geografía, y así es como comprendo la enseñanza de esta.”⁹¹ En el tiempo libre que García Cubas tenía, y una vez realizadas sus actividades en la dirección de industria, se dedicaba a “traducir al castellano algunas obras extranjeras”, como las de Agustín Tagle, Carl Christian Sartorius, Flores Verdad, así como obras de novelistas franceses en el caso de Alejandro Dumas o la *Geografía Animada* de Alfredo Essarts.

Después de trabajar tres años en la Dirección de Colonización e Industria, Cubas se incorporó a la “sección de industria” en la recientemente creada Secretaría de Fomento, Colonización, Industria y Comercio (1853). El ministro era el conservador Joaquín Velázquez de León y el oficial mayor, el reformista y liberal Miguel Lerdo de Tejada, quien sabía de la afición de García Cubas por la Geografía y la Estadística, ciencias que él también “cultivaba con éxito”. Lerdo de Tejada alentó a García Cubas para que no abandonara sus estudios, e incluso, promovió su cambio de la segunda sección de industria, cuyo jefe fue Agustín Tagle, a la primera sección, la de estadística, cuyo jefe entonces fue Basilio José Arrillaga.

En sus horas libres en la Secretaría de Fomento, García Cubas realizaba “ensayos del dibujo de cartas”, estudiaba “las matemáticas de [la academia francesa de] San Cyr y algunas obras de Geografía”. Este interés lo motivó a formar su propia biblioteca “que no excedía de quince volúmenes”, pero además tenía a su disposición las del Conde de la Cortina y José

⁹⁰ Francisco Sosa, “Biografía mexicana. Antonio García Cubas”, en *El Siglo Diez y Nueve* (05 junio 1880), pp. 1-2.

⁹¹ GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 449.

María Lacunza. Fue con estas nociones de “dibujo geográfico” que, refiere, se aventuró a “la ejecución de la entonces para mí obra magna de copiar la Carta de la República, que en muy grande escala había formado la sociedad de Geografía y Estadística, y que yacía, si no olvidada, por lo menos desconocida de todo el mundo.”⁹²

Miguel Lerdo de Tejada auxilió a García Cubas en la corrección de los errores que la carta tenía, además utilizó los planos y datos compilados por el Ministerio de Fomento y la Sociedad de Geografía. Asimismo, Lerdo de Tejada solicitó a los gobernadores de los estados que le proporcionaran algunos datos. Con estos materiales formó una nueva carta, la cual publicó en 1863 y fue la que los franceses utilizaron para la Relación Política y Militar de la expedición a México entre 1861 y 1867.

El abandono de la Geografía era tal, refiere García Cubas, que para el tratado de límites de 1848 entre México y Estados Unidos se utilizó una carta “muy deficiente” publicada en Londres por J. Desturnell. Sin embargo, esta deficiencia proporcionó relevancia al trabajo de García Cubas cuando el ministro de fomento Joaquín Velázquez de León lo presentó con el presidente Antonio López de Santa Anna⁹³. En esa ocasión, García Cubas aprovechó para presentar su primera carta geográfica de la república mexicana al general y, refiere, quedó sorprendido de la reacción del presidente cuando se percató de “la grande extensión del territorio que tan injustamente nos arrebataron nuestros vecinos [los Estados Unidos]”. Por esta carta, el presidente lo gratificó con cien pesos y fue exhibida en la séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos⁹⁴.

Al mismo tiempo que García Cubas laboraba en Fomento, él tomaba cursos de matemáticas en la Academia de San Carlos, donde además aprendió la técnica del grabado al aguafuerte con Luis Campa y Ladislao de la Parra. También tomó cursos de ciencias aplicadas en la escuela especial de ingenieros, de ciencias naturales en la Escuela de Medicina, así como “las materias correspondientes a la carrera de ingeniero.”⁹⁵

⁹² GARCÍA, “La Secretaría de Fomento”, p. 453.

⁹³ GARCÍA, “La Secretaría de Fomento”, p. 452.

⁹⁴ “Dos obras notables”, en *El Ómnibus* (18 diciembre 1854); “Bellas Artes. Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, en *El Universal* (18 enero 1855).

⁹⁵ Francisco Sosa, “Biografía mexicana. Antonio García Cubas”, en *El Siglo Diez y Nueve* (05 junio 1880), pp. 1-2.

En junio de 1857, en el contexto de la implementación de la nueva Constitución bajo el gobierno reformista de Ignacio Comonfort, a quien el congreso otorgó facultades extraordinarias para restablecer la paz ante la reacción conservadora una vez que Santa Anna renunció, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística necesitaba un miembro que se encargase del boletín que publicaba la sección de geografía. Precisamente, García Cubas fue nombrado para dicha labor⁹⁶. Él refiere que su ingreso a la Sociedad se debió a la ayuda del Conde de la Cortina y de Castro, quien también lo motivó para continuar con sus “incipientes trabajos geográficos”, igualmente, Miguel Lerdo de Tejada continuaba motivándolo, entonces oficial mayor en Fomento⁹⁷.

Un año después (1858), durante el gobierno republicano y liberal de Benito Juárez, García Cubas fue nombrado empleado de la primera sección de la Secretaría de Fomento, que era la de estadística⁹⁸. Sin embargo, en 1861 fue destituido unos meses bajo el argumento de “haber servido a la reacción”. Unas semanas después, García Cubas fue “rehabilitado” como empleado en la misma Secretaría y, un año más tarde, fue nombrado director de la Escuela de Comercio⁹⁹.

Posteriormente, cuando García Cubas trabajaba en la Secretaría de Fomento con el gobierno del Segundo Imperio, concluyó sus estudios de ingeniero, los cuales inició en el contexto de la dictadura de Santa Anna. Su título lo obtuvo por su participación en la Comisión Científica de Pachuca después de un año de práctica en la sierra de ese estado, cuyo ingreso, refiere, lo facilitó su profesor de “topografía y geodesia”, el ingeniero José Salazar, que era jefe de la “escuela de minas”¹⁰⁰. El objetivo de la comisión fue reconocer el territorio de la región, sus antigüedades y realizar un balance acerca de su potencial para la colonización. Particularmente, García Cubas fue el encargado de levantar algunos planos topográficos de la región que comprenden Huazcazaloya, el río Itzatla, la montaña de las navajas, la barranca de Tepezala, la hacienda de San Antonio, la Cañada de Regla, etc.¹⁰¹. En

⁹⁶ “Estudios Geográficos”, en *Diario de Avisos* (22 junio 1857).

⁹⁷ GARCÍA, *El Libro de mis recuerdos*, pp. 245, 246 y 451.

⁹⁸ “Sociedad mexicana de geografía y estadística. Acta número 26 de la sesión del día 5 de agosto de 1858”, en *La Sociedad* (08 septiembre 1858); también en *Diario Oficial del Supremo Gobierno* (04 septiembre 1858).

⁹⁹ “Remitido”, en *El Siglo XIX* (10 agosto 1861), p. 3; “Secretaría del Congreso de la Unión”, en *El Siglo XIX* (31 agosto 1861), p. 2; “La Escuela de Comercio”, en *El Siglo XIX* (30 octubre 1862), p. 3.

¹⁰⁰ “Comisión Científica para la Sierra de Huauchinango”, en *La Sociedad* (21 julio 1865), p. 3.

¹⁰¹ GARCÍA, *El Libro de mis recuerdos*, p. 539.

este contexto, García Cubas también era corresponsal de la Comisión Científica de México ordenada por el emperador Napoleón III¹⁰².

Para el año de 1867, aun en el tiempo del Segundo Imperio Mexicano, García Cubas formó parte de la comisión de geografía que realizó el Censo General de la Nación.¹⁰³ Al año siguiente, con el restablecimiento de la república encabezada por Benito Juárez, García Cubas colaboró con su gobierno en la misma comisión de Fomento, período en el que, se considera, se consolidó dicha institución¹⁰⁴. Posteriormente, García Cubas siguió colaborando en las “comisiones permanentes” de esta institución, en 1873 lo hizo para la Comisión de Geografía General encargada de realizar el Censo General de la República¹⁰⁵. Igualmente, García Cubas trabajó con el gobierno de Porfirio Díaz. Fue en 1882 cuando García Cubas finalmente se separó de su puesto en la Secretaría de Fomento¹⁰⁶.

Por último, es importante destacar que García Cubas también incursionó en la política. En las elecciones del ayuntamiento del Distrito Federal de 1876 ocupó el puesto de “Sétimo regidor”¹⁰⁷. En este mismo contexto, él fue nombrado socio honorario de la Sociedad de Geografía de Roma¹⁰⁸ y de la Sociedad de Geografía Italiana¹⁰⁹. Asimismo, García Cubas fue delegado de México en el Congreso Internacional de Americanistas en Bruselas en septiembre de 1879, cuyo objetivo era el estudio de los nativos americanos para entender las fases primitivas de la humanidad. Esto fue en el contexto de desarrollo de disciplinas como la historia, la antropología, arqueología y la fundación de nuevas sociedades científicas¹¹⁰. También fue miembro de la Sociedad Geográfica de Lisboa y socio honorario de los Escritores y Artistas de España¹¹¹.

¹⁰² PICHARDO, “La Comisión Científica Francesa y sus exploraciones”, s/p.

¹⁰³ “Comisiones permanente para el año de 1867”, en *El Diario del Imperio* (14 marzo 1867).

¹⁰⁴ “La sociedad de geografía”, en *El Siglo XIX* (04 noviembre 1868), p. 3; véase BLANCO y MONCADA, “El Ministerio de Fomento, impulsor del estudio”.

¹⁰⁵ “Comisiones permanentes que deben funcionar en el año de 1873”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 junio 1872).

¹⁰⁶ “D. Antonio García Cubas”, en *La Voz de México* (12 diciembre 1882).

¹⁰⁷ “Las elecciones de Ayuntamiento en el Distrito Federal”, en *Periódico Oficial del Estado de Hidalgo* (22 diciembre 1875).

¹⁰⁸ “M. Antonio García Cubas”, en *Le Trait d'Union* (28 octubre 1877).

¹⁰⁹ “Distinction flatteuse”, en *The Two Republics* (05 noviembre 1877).

¹¹⁰ “Congreso internacional de americanistas”, en *El Siglo XIX* (05 agosto 1879); véase LÓPEZ, *Los americanistas del siglo XIX*.

¹¹¹ “Honra merecida”, en *La Voz de México* (04 de febrero 1881); “Mexican Items”, en *The Two Republics* (06 febrero 1881); “Asociación de Artistas y Escritores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (09 enero 1883).

De acuerdo con lo expuesto, queda claro que la formación de García Cubas como geógrafo y cartógrafo se dio en el ámbito institucional, en la Dirección de Colonización e Industria y la Secretaría de Fomento. Asimismo, que fungió como funcionario en los diferentes regímenes que se sucedieron en México durante la segunda mitad del siglo XIX. Si bien en algunos casos no fue bien vista su posición política, el conocimiento que poseía del territorio nacional y sobre demografía le permitió continuar colaborando con los diferentes gobiernos que se sucedieron. Además, su participación en diversas comisiones científicas lo llevó a recorrer el país, experiencia que influyó en su comprensión de la composición de la población mexicana, como veremos a continuación.

3.5. Formación y pensamiento de Antonio García Cubas

El pensamiento de Antonio García Cubas fue ecléctico. Creía en los postulados de la ciencia acerca de la existencia de leyes de la naturaleza que regían el mundo natural y humano, al mismo tiempo que admitía las explicaciones de la teoría miasmática basadas en la suposición de la presencia de aires corruptos o pestilentes que emanaban de cuerpos en putrefacción y propagaban enfermedades infecciosas¹¹². García Cubas estudió geografía y también estadística, esta última la utilizó para demostrar las leyes que norman el mundo. García Cubas la consideraba como la disciplina más fiable para conocer la distribución de las razas que habitaban en México y su proporción demográfica.

A su vez, sus investigaciones comprendían recorridos de observación que hoy en día se considera trabajo etnográfico, visitó diversas regiones del país para la recolección de datos, incluso se consideraba a sí mismo como “testigo de los hechos”¹¹³. García Cubas realizó expediciones a la zona zapoteca de Oaxaca, Huazcaloya en el estado de Hidalgo, Atotonilco el Chico, Real del Monte, la Mesa de Coroneles y Metlatoyuca, la sierra de Pachuca, en el Valle de México, la sierra de Huauchinango y grutas de Cacahuamilpa. También, realizó una estancia con el conde de Raousset en Sonora para formar la carta de ese estado cuando intentó colonizar esa entidad. En Veracruz realizó excursiones a Perote, a la costa veracruzana, Jalapa, así como al puerto y barra de Nautla, entre otros lugares que visitó.

¹¹² Véase OSORIO, “Una notable convergencia semántica”.

¹¹³ GARCÍA, “Tipos y escenas sociales”, p. 140.

Uno de los referentes intelectuales de García Cubas es la obra de Alexander von Humboldt, cuyos planteamientos también criticó, particularmente refutó su tesis sobre el incremento demográfico de la población indígena que desarrolló en su *Political Essay*. Para García Cubas, a diferencia del viajero, las “razas indígenas” declinaban demográficamente por factores como la “indolencia”, el “arraigo a sus antiguas costumbres”, su “mala alimentación”, por el tipo de “refugio contra las inclemencias del clima” que tenían, así como por la “miserable asistencia en su enfermedad”. Para sostener esta hipótesis, García Cubas comparó datos de los censos de 1810 y 1875, la cual desarrolló en *The Republic of Mexico in 1876*¹¹⁴.

En cuanto a los marcos teóricos que García Cubas utilizaba, cuando refirió que los *Tarahumaras* “live almost in a state of nature”, resuenan los planteamientos de Rousseau del hombre en estado de naturaleza¹¹⁵. En él también influyó el astrónomo y naturalista belga Adolfo Quetelet, sobre quien pronunció un discurso en su honor en 1847 en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en el contexto de la restauración del federalismo después de una década de gobiernos centralistas y mientras la guerra de México con Estados Unidos se desarrollaba¹¹⁶. Sus obras predilectas, refiere García Cubas en su autobiografía, eran la Geografía del danés-francés Malte Conrad Bruun, la Uranografía o tratado de Astronomía de Louis-Benjamin Francoeur y la Astronomía de Johnston¹¹⁷.

Para el desarrollo de su trabajo estadístico, García Cubas utilizó datos provenientes de diversas fuentes: las memorias del gobernador de Oaxaca, los reportes del obispo de San Luis Potosí, de los Curatos de los estados de México, Morelos, Hidalgo y el Distrito Federal, así como de autoridades e individuos privados en el caso de los estados de Michoacán, Tlaxcala, Jalisco, Aguascalientes y Sinaloa. En cuanto a sus estudios de la población y del indígena en particular, destaca en el autor la presencia de un determinismo geográfico. Por

¹¹⁴ Al respecto, es importante referir que García Cubas desarrolló su planteamiento sobre el decrecimiento de la “raza indígena” al menos desde 1870, GARCÍA, *The Republic of Mexico*, p. 61 y “Materiales para formar la estadística general de la República Mexicana”, p. 50.

¹¹⁵ Para el entrecomillado, GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 73; Rousseau creía “que el hombre en estado de naturaleza no era ni neutral ni malo, sino que era bueno, y que aquellas instituciones que él mismo había creado lo habían corrompido”, BERLIN, *Las raíces del romanticismo*, p. 47.

¹¹⁶ Algunos de estos autores son citados por Francisco Sosa, el biógrafo de García Cubas, “Obra importante”, en *El Siglo XIX* (26 febrero 1878); Véase VÁZQUEZ, *México al tiempo de su guerra*.

¹¹⁷ GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 452.

ejemplo, cuando trata de explicar la “complexión amarillenta” (yellow complexion) que observaba en los totonacos, en su opinión, “procedía de la elevada temperatura en la que vivían, así como de la humedad del suelo y su proximidad a las costas”¹¹⁸. Finalmente, es relevante referir que García Cubas estuvo inmerso y fue permeado por el desarrollo de la cultura visual decimonónica, pues su obra incluye referencias visuales de “tipos” de la población representados en litografía y cromolitografía, así como retratos de frente y de perfil en el caso de los indígenas huauchinangos¹¹⁹. Sobre este tema ahondaremos en el sexto capítulo, pero sirva mencionarlo aquí para destacar la importancia que García Cubas asignó al uso de las imágenes en su obra.

3.6. Circulación, difusión y usos de la obra de Antonio García Cubas

El tema indígena es transversal en el trabajo de Antonio García Cubas, pero fueron tres obras en las que recurrió a “métodos gráficos” para visualizarlo y en las que desarrolló sus planteamientos con relación a su conocimiento y clasificación. Estas son *The Republic of Mexico in 1876* (1876), el *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877) y el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* que sirve de texto explicativo al *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885). A continuación, proporcionamos algunas características acerca de su edición, distribución y circulación.

3.6.1. *The Republic of Mexico in 1876*

The Republic of Mexico in 1876. A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of its Inhabitants es una obra que García Cubas escribió originalmente en español y fue traducida por George F. Henderson para publicarla “únicamente en inglés”. Según informó la prensa de la época, el geógrafo “no encontró entre sus compatriotas quien le diera la mano para imprimir su libro, pero habiendo acudido a un

¹¹⁸ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18; GARCÍA, *The Republic in Mexico in 1876*, p. 96. En el original en inglés refirió: “which in my opinion proceeds from the elevated temperature in which they live as well as from the humidity of the soil and their proximity to the coasts”, traducción propia.

¹¹⁹ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18. Es importante señalar que, esta forma de retratar a la población posteriormente continuó haciéndose también con la fotografía e incluso, a dichos retratos se les asignó un carácter antropológico. Al respecto véase PENHOS, “Las imágenes de frente y de perfil, la verdad y la memoria”; POOLE y ZAMORANO, *De frente y de perfil. Retratos raciales*.

rico extranjero, D. Guillermo Barron, éste le ofreció inmediatamente costear los gastos de impresión”¹²⁰.

Así pues, una de las obras que propuso una división territorial, política y etnográfica de México en el tercer tercio del siglo XIX fue producto del mecenazgo extranjero. No obstante, fue impresa en México en la oficina de “La Enseñanza”, ubicada en el portal de los mercaderes no. 7. La obra fue llevada a la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 para su expendio y con el objetivo de que fuese conocida en el extranjero.¹²¹ El interés por el conocimiento de la población indígena y su exhibición en foros internacionales, de acuerdo con Mauricio Tenorio, se relaciona con un gusto generalizado por lo exótico internacionalmente, lo que en México fue un detonador para emprender una “auto etnografía”¹²².

Similar a lo hecho por Castro, Decaen y Ramírez, quienes refutaron la incorrección del dibujo y explicaciones fantásticas difundidas por *L'Illustration*, García Cubas concibió *The Republic of Mexico* con el objetivo de, por una parte, remover las impresiones incorrectas difundidas por algunos viajeros extranjeros sobre el país y, por otra, rescatar los planteamientos de “observadores profundos” como Humboldt, Burkart, Sartorius y Jourdanet¹²³. García Cubas concluyó que el país contaba con regiones que ofrecían incentivos para el establecimiento de manufacturas y otras empresas, de los cuales informó en esta obra y los que quiso dar a conocer en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, donde la obra fue distribuida.

Este propósito en la obra del autor hace eco del balance que realizó previamente a partir de sus indagaciones para los proyectos de colonización, promovidos por la Secretaría de Fomento Colonización e Industria. Los cuales incluían la investigación del potencial de determinadas regiones para la agricultura, promover la inmigración y averiguar la vocación de los indígenas para el trabajo. En relación con lo anterior, la prensa informó que el objetivo del libro fue “dar a conocer la República mexicana en los Estados Unidos y en Inglaterra”,

¹²⁰ “México en 1876”, en *La Iberia* (24 mayo 1876), para todos los entrecomillados.

¹²¹ “México en 1876”, en *La Iberia* (24 mayo 1876).

¹²² TENORIO, *Artilugio de la nación*, p. 21.

¹²³ GARCÍA, *The Republic of Mexico*, pp. 5-6. “The book has been written”, como aparece en inglés.

países de los que se buscó atraer inversiones¹²⁴. Asimismo, la prensa informó que en esta obra: “se da cabal idea del estado actual del país bajo su aspecto social, geográfico, mercantil, industrial, etnográfico, etc.”¹²⁵.

The Republic of Mexico in 1876 comprende tres secciones. La primera trata de “la población en general y su clasificación”, la segunda de la inmigración de los primeros colonos y la tercera sobre el tema etnográfico, esto último consiste en la clasificación y descripción de las características de las diferentes “razas indígenas”, es decir, lo relativo a su carácter, hábitos, costumbres y vocación. La parte visual de la obra era relevante para el conocimiento de la población, por este motivo, en la portada interior se enfatiza que fue “ilustrada con láminas de los tipos de las familias etnográficas”, aspecto que la prensa también destacó. Al respecto, la prensa refirió que este libro está “soberbiamente impreso, y adornado con numerosas láminas de colores en que están representadas las costumbres, trajes y tipos de las diversas razas que habitan el país”¹²⁶. Finalmente, la prensa proporcionó más información sobre las cromolitografías del álbum y anunció que fueron ensambladas en el establecimiento de Víctor Debray¹²⁷. Los temas de los trajes y tipos indígenas son fundamentales para comprender el tratamiento de García Cubas al respecto en lo pictórico y lo literario, en lo cual profundizaremos en el sexto capítulo.

3.6.2. *Álbum del Ferrocarril Mexicano*

Otra obra en la que García Cubas abordó literariamente el tema indígena fue el *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877), un proyecto que Víctor Debray concibió después de que el presidente Sebastián Lerdo de Tejada inauguró el “camino de fierro de México a Veracruz” en 1873 y declaró conectada la capital con el puerto más grande del país¹²⁸. El álbum, de acuerdo con el prospecto, incluye una “colección de vistas pintadas del natural por Casimiro Castro y ejecutadas en cromolitografía por A. Sigogne, Casimiro Castro, etc.”¹²⁹. Es decir,

¹²⁴ “El Sr. D. Antonio García Cubas”, en *El Siglo Diez y Nueve* (12 septiembre 1876).

¹²⁵ “México en 1876”, en *La Iberia* (24 mayo 1876).

¹²⁶ “El Dr. Antonio García Cubas”, en *El Siglo Diez y Nueve* (12 septiembre 1876); en *El Monitor Republicano* (17 septiembre 1876).

¹²⁷ “Obra importante”, en *El Siglo XIX* (26 febrero 1878).

¹²⁸ GONZÁLEZ, “El Liberalismo triunfante”, p. 922; véase DORANTES, “El Ferrocarril: representación y reproductibilidad”.

¹²⁹ *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877), véase el frontispicio; “Interesante publicación”, en *El Siglo Diez y Nueve* (06 abril 1876); “Álbum”, en *El Monitor Republicano* (04 abril 1876).

Casimiro Castro fue el dibujante y también contribuyó como cromolitógrafo, que lo hace el artista principal y quien estableció las bases iconográficas para representar a la alteridad.

El *Álbum* fue publicado en el establecimiento de Debray en 1877, por una parte, para informar del desarrollo ferroviario en el país. Cabe recordar que es en este contexto en el que Porfirio Díaz iniciaba su primer periodo presidencial y el desarrollo de este tipo de infraestructura sería una de sus prioridades. Por otro lado, la publicación de la obra en el taller de Debray era para mostrar el progreso en el ámbito de la cromolitografía y la impresión en el país. Para esto, además de convocar a Castro, que ya era considerado como el “cronista visual” más importante de México, contó con la participación de Antonio García Cubas, quien se encargó de la redacción de los textos descriptivos para las cromolitografías¹³⁰.

En el prospecto que Debray envió a *El Monitor Republicano*, informó que logró publicar el *Álbum* después de tres años de “trabajo incesante”. En relación con la impresión de las cromolitografías, a diferencia de la edición de *México y sus alrededores* de 1869 cuando Debray negó el uso de la fotografía, en el caso del *Álbum del ferrocarril* aclaró que algunas de las vistas eran “fotográficas y otras litográficas”. A pesar del mérito que asignó a esta últimas, Debray consideró que “los medios empleados [fueron] insuficientes para dar una idea exacta del camino en todo su esplendor y con todos sus encantos”¹³¹.

El editor proporcionó más información acerca de las peripecias suscitadas en lo artístico para publicar el álbum y puso de manifiesto la destreza de Casimiro Castro para sortearlas. En un nuevo prospecto que Debray publicó sobre la obra con motivo de la primera entrega, comentó que, si bien la litografía permitía la reproducción de los detalles de un paisaje, era “ineficaz para el fiel traslado del conjunto, ya por la exageración de la perspectiva, ya por la estrechez de los límites a que sujeta al operador [dibujante]... [que] no puede abarcar... extensos panoramas... [además de] la total falta de color”. Sin embargo, sobre el mismo aspecto, Debray informó que se habían “salvado todos esos inconvenientes” y que “las vistas en su totalidad [eran] la exacta reproducción de los magníficos cuadros de la naturaleza, y bastara con citar el nombre de Casimiro Castro, el principal autor del álbum ‘México y sus alrededores’ para convencerse” de que la nueva publicación tenía “todo el

¹³⁰ COLÓN, “Carnaval y Semana Santa”, p. 11.

¹³¹ Víctor Debray, “Album del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (08 abril 1876).

atractivo y belleza que tanto caracterizan las concienzudas obras de nuestro inteligente dibujante”¹³².

Al parecer, para la solución de los inconvenientes que Debray vislumbraba en torno a la perspectiva y los extensos panoramas, Casimiro Castro los resolvió con su maestría en el dibujo, aunado al conocimiento que tenía de la región, pues realizó recorridos para estudiarla y tomar apuntes “al natural”, representaciones que incluso eran de utilidad para el botánico. Al respecto, Debray refirió:

[...] los trabajos artísticos han sido estudiados y ejecutados escrupulosamente, bajo su más *pintoresco* aspecto; el Sr. Castro ha hecho un detenido *estudio de esa vegetación*..., ni el árbol colosal, ni el arbusto frondoso, ni la yerba diminuta, se encuentran fuera de sus respectivas zonas, y que tan *fielmente* han sido reproducidos los vegetales, que nada dejarán de desear al *botánico* más exigente.

Una vez “vencida la primera dificultad” de la perspectiva, el detalle y los colores por Castro, de acuerdo con Debray, era preciso “allanar la segunda: la exacta reproducción de las acuarelas de nuestro dibujante, por medio de la litografía”. El arte litográfico, de acuerdo con el editor, en Europa había alcanzado “la mayor perfección”, mientras que en México aún se encontraba en desarrollo. Con respecto a la publicación, manifestando un sentido nacionalista, y como muestra del progreso alcanzado en el ramo, la prensa informó que Debray pudo publicar el álbum en París, pero deseaba que la obra fuese “esencialmente mexicana” y por tanto “nacional debe ser su ejecución”. Por este motivo, Debray importó un “arte tan bello como el de la cromolitografía” y contrató en París al “hábil cromo-litógrafo Mr. Achille Sigogne” para que enseñara el “mecanismo de su arte”, seguramente fue con él que Castro práctico y perfeccionó esta técnica pues cromolitografió algunas de las estampas para el álbum¹³³.

El *Álbum del ferrocarril mexicano*, considerado en la época como un “monumento litográfico”, fue una publicación por suscripción y entregas, doce en total. Las cromolitografías y textos eran distribuidos el primer día de cada mes, iniciando en abril de

¹³² “*Album du chemin de fer mexicain*”, en *Le Trait D’Union* (05 abril 1876), p. 3.

¹³³ Víctor Debray, “Album del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (8 abril 1876).

1876 y concluyendo en octubre de 1877¹³⁴. La entrega costaba tres pesos y cada una consistía en dos vistas y cuatro páginas de texto. Al concluir su publicación, el álbum empastado valía 50 pesos, es decir, era más costoso que *México y sus alrededores*¹³⁵. La obra contiene 24 cromolitografías y 48 páginas de texto explicativo en español e inglés. El texto fue impreso en el taller del tipógrafo Díaz de León, lo que es muestra de que el álbum fue producto de la colaboración entre imprentas.

La edición fue de mil ejemplares y se informó que no habría una segunda por los gastos que implicaba su estampación, por esta razón, Debray informó: “a medida que las impresiones se ejecutan, se borran los dibujos de las piedras”¹³⁶. En relación con esta práctica, cabe señalar que era recurrente en la época en México y Sudamérica. Sandra Szir, por ejemplo, identificó una práctica similar en Argentina, en el caso del álbum *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, una vez concluida la impresión de una serie de litografías, las piedras eran limpiadas para reutilizarlas en un nuevo proyecto¹³⁷. Teniendo en cuenta que muchas veces las piedras para litografía eran importadas de Europa se tornaba costosa su adquisición, además de que demoraban semanas en ser trasladadas, posiblemente estos fueron los principales motivos para reutilizarlas.

Este álbum fue enviado para su exhibición a la Exposición Universal de París de 1878 en el primer periodo de gobierno de Porfirio Díaz, como muestra de los progresos del país. En ese evento, la obra ganó una medalla de plata¹³⁸. Igualmente, el álbum fue exhibido en exposiciones americanas como la Exposición Continental de Argentina en 1883, en la cual

¹³⁴ “Album del ferrocarril mexicano”, en *La Voz de México* (18 octubre 1877); “Album del ferrocarril mexicano”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 noviembre 1877); “L’Album deu Chemin de fer mexicain”, en *Le Trait D’Union* (18 octubre 1877); “Album del Ferrocarril Mexicano”, en *The Two Republics* (20 octubre 1877).

¹³⁵ Víctor Debray, “Album del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (8 abril 1876); “Interesante publicación”, en *El Siglo Diez y Nueve* (06 abril 1876).

¹³⁶ Borrar los dibujos de las piedras utilizadas para imprimir nuevas litografías era recurrente en la época. En una solicitud a García Cubas para que donara algunos mapas que formó del departamento de Chihuahua, la prensa informó que, de los quinientos que prometió a la Sociedad Mexicana de geografía y estadística, “sólo obsequió cien porque se habían borrado las piedras”. Esta práctica de reutilizar las piedras quizás guarda relación con lo costoso que era importarlas desde Alemania; “Sociedad mexicana de geografía y estadística”, (acta número 5) en *La Sociedad* (30 marzo 1859).

¹³⁷ SZIR, “Tecnología de la visualidad”, p. 105.

¹³⁸ “Preciosa e interesante publicación”, en *La Voz de México* (05 abril 1876); “La Exposición Universal”, en *El Siglo Diez y Nueve* (31 julio 1878); “Views, Types and Maps of Mexico Victor Debray & Co’s”, en *The Two Republics* (18 enero 1879).

obtuvo una medalla de oro¹³⁹. Sobre los derechos de propiedad del álbum -un aspecto que comenzaba a considerarse en la época- Debray solicitó el reconocimiento como autor del álbum, los cuales le fueron proporcionados en los siguientes términos: se otorga el “derecho de propiedad artística de la colección de las vistas cromolitográficas”¹⁴⁰.

A diferencia de las ediciones del *Álbum México y sus alrededores* -que fueron impresas en litografía y que, de acuerdo con Roberto Mayer, no se recurrió a la cromolitografía para las primeras ediciones-, el *Álbum del ferrocarril* se imprimió utilizando esta técnica. No obstante, cabe mencionar que al menos desde 1855 esta técnica era conocida en México, pues Decaen refirió que la utilizó para la impresión de la revista *El Presente Amistoso*, en cuyo frontispicio aparece la leyenda “Decaen litocromo”¹⁴¹. De acuerdo con la definición que el propio Mayer proporciona de la cromolitografía, se consideraba como tal si es una impresión de por lo menos tres colores utilizando tres piedras distintas.¹⁴² En ese sentido, cabe referir que *Paseo de la Viga*, incluida en la primera edición de *México y sus alrededores*, pasó cinco veces por la prensa, por lo que se puede considerar como una cromolitografía¹⁴³. Por lo tanto, es casi seguro que este álbum haya incluido cromolitografías. No obstante que posiblemente Debray quiso el reconocimiento como el introductor de esta técnica al país.

El *Álbum del ferrocarril mexicano* es una obra en la que, si bien el tema indígena no fue abordado con especial relevancia, como en *México y sus alrededores*, o en el caso de *The Republic of Mexico in 1876*, constituye un momento del tratamiento en lo pictórico de este tema por Casimiro Castro y en lo literario por Antonio García Cubas. Es una colaboración en la que es posible apreciar la continuidad de Castro para representar a los indígenas en lo visual, y el tratamiento del García Cubas en la construcción de su etnicidad a partir de actos performativos, tema en el que ahondamos en el sexto capítulo.

¹³⁹ “Exposition Continentale Argentine”, en *Le Trait d’Union*, (27 noviembre 1883); “Exposición argentina”, en *El Tiempo* (27 noviembre 1883).

¹⁴⁰ “Propiedad artística”, en *El Siglo Diez y Nueve* (09 mayo 1876); “Petite chronique”, en *Le Trait D’Union*, (12 mayo 1876).

¹⁴¹ José Decaen, “La litografía en México”, en *El Siglo Diez y Nueve* (30 junio 1855).

¹⁴² MAYER, “Nacimiento y desarrollo del álbum”, p. 143.

¹⁴³ “México y sus alrededores”, en *El Omnibus* (04 julio 1855).

3.6.3. *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*

El *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* es un álbum que García Cubas comenzó a formar en el mes de febrero de 1878 y concluyó dos meses después para enviarlo a la Exposición Universal de París de 1878¹⁴⁴. En septiembre de ese año, Francisco Sosa, el biógrafo y estudioso de la obra de García Cubas informó que el *Atlas* era exhibido en París e incluso, *El Siglo XIX* describió las vitrinas en que se expusieron sus “cromos”¹⁴⁵. El álbum ganó una medalla de plata en esta exposición y también el establecimiento de Debray por el *Álbum del ferrocarril mexicano*¹⁴⁶. Posteriormente, en 1881, Justo Sierra envió un proyecto de ley para asignar una partida presupuestaria y publicar el *Atlas*, la cual fue aprobada por la cámara de diputados en diciembre de ese año y para ello se asignaron 8,000 pesos¹⁴⁷.

Al parecer, el premio que ganó el *Atlas pintoresco* en la Exposición Universal le valió el mecenazgo del gobierno porfirista y esto permitió que la publicación estuviese disponible para el público. Como el *Journal des Débats* refirió, con esta decisión, los hombres de estado comprendieron la importancia de la publicación de este tipo de obras¹⁴⁸. Como hemos visto, también fue el caso de *México y sus alrededores*, el cual fue enviado como muestra del progreso en el país a la Exposición Universal de París en 1855. De acuerdo con el “prospecto” que Víctor Debray envió a *La Voz de México*, fue una publicación por suscripción y entregas. Éstas fueron catorce, trece cartas y un “tomo grande en octavo que sirve de texto” en español, inglés y francés. El costo de cada entrega era de tres pesos, la primera salió en febrero de 1885 y su publicación concluyó en octubre de 1886¹⁴⁹.

El *Atlas pintoresco* incluye mapas con las divisiones política, etnográfica y eclesiástica del país, los cuales fueron elogiados por la prensa, pues cada uno estaba “rodeado

¹⁴⁴ “Exposición”, en *La Voz de México* (14 de abril de 1878).

¹⁴⁵ Francisco, Sosa, “Carta Oro-hidrográfica de la República Mexicana”, en *El Siglo Diez y Nueve* (19 septiembre 1878). La exposición tuvo lugar del 1 de mayo al 10 de noviembre de 1878, cuyo tema fue la agricultura, el arte y la industria; “Exposición”, en *La Voz de México* (14 abril 1878); “Obra importante”, en *El Siglo XIX* (26 febrero 1878); en *La Libertad* (06 septiembre 1878).

¹⁴⁶ “Exposición de París”, en *La Voz de México* (20 noviembre 1878).

¹⁴⁷ “Crónica Parlamentaria”, en *El Siglo Diez y Nueve* (02 febrero 1881); DUBLÁN y LOZANO, “Número 8503”, *La Legislación Mexicana*, tomo XVI, p. 176, la partida se aprobó en la sesión del 16 de diciembre de 1881.

¹⁴⁸ “Publicaciones útiles” (Del *Journal des Débats*), en *El Nacional* (23 abril 1885).

¹⁴⁹ Sobre las entregas ver “Atlas”, en *La Voz de México* (29 enero 1885); “Bibliographie Mexicaine”, en *Le Trait D’Union* (09 octubre 1886). En relación con el final de la publicación ver “Publicaciones importantes”, en *El Tiempo* (12 marzo 1885); “Bibliographie Mexicaine”, en *Le Trait d’Union* (09 octubre 1886).

de cromolitografías de una hermosa ejecución”, con “preciosos dibujos, en que resaltan los colores más vivos y adecuados”, “hechos con toda fidelidad”¹⁵⁰. Sin duda, el carácter realista de las representaciones fue un tema que ocupó la atención en la época y había énfasis en que los álbumes, en lo estético, cumplieran con esta exigencia de *mimesis* de la naturaleza. Característica que, como se ha apreciado, fue reivindicada en las obras previamente referidas y forma parte del discurso de realismo del siglo XIX.

El *Atlas pintoresco* fue publicado para ser exhibido en el extranjero y divulgar la imagen de un país que progresaba, que tenía innumerables recursos, una industria próspera y era etnográficamente estable, por no decir racialmente. Este objetivo fue logrado hasta cierto punto, pues el interés por este álbum fuera de México se manifestó en el prospecto que la Real Sociedad Geográfica de Londres publicó en su Informe mensual en julio de 1886¹⁵¹. Asimismo, el periódico francés *Journal des Débats* hizo lo propio, hecho que fue considerado por la prensa mexicana como una “honra de la patria”. Para la prensa francesa, el *Atlas pintoresco* era una obra que, desde “el punto de vista estadístico”, podía ser “consultada con utilidad”, tal vez en aras de valorar posibles inversiones provenientes de ese país.

Igualmente, en la percepción de la prensa extranjera, “los hombres de Estado mexicano” (*verbigracia* el proyecto de ley de Sierra), habían comprendido “la importancia de esta ciencia” y el álbum fue considerado como una obra susceptible de consultarse, pues manejaba un discurso visual y estadístico que era inteligible internacionalmente. Por sus características, el álbum también fue considerado como una oportunidad para conocer México, pues era poco lo que se sabía en Francia, por lo que la prensa francesa consideró que esto contribuiría a promover “la colonización” del país¹⁵². Objetivo que, como hemos visto, era un anhelo de García Cubas y del gobierno que representaba, por lo tanto, el álbum buscó incidir en la percepción del país como un destino para migrar e invertir, horizonte que estaba dentro de la política liberal con la vuelta de la República después del fin del Segundo Imperio.

¹⁵⁰ “Atlas”, en *La Voz de México* (29 enero 1885); “Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos mexicanos”, en *La Voz de México* (26 agosto 1886); “Acusamos de recibo”, en *El Tiempo* (07 julio 1885); “Magnífica publicación”, en *La Patria* (10 octubre 1885).

¹⁵¹ “Miscelánea”, en *La Voz de México* (26 agosto 1886).

¹⁵² “Publicaciones útiles” (Del *Journal des Débats*), en *El Nacional* (23 abril 1885).

Finalmente, y en lo que concierne al interés de esta investigación por el tema indígena, la segunda entrega del *Atlas pintoresco* consistió en una carta etnográfica que incluyó “preciosas cromo-litografías que representan los diversos *tipos de las razas de México*, sobre todo de las *indígenas* que habitan los distintos territorios del país, con los *trajes*, usos, costumbres, etc., que caracterizan a cada una de ellas”. Según la prensa, ahí se representaban “los *tipos y los trajes* de las principales familias etnográficas”¹⁵³. Como dato adicional, es importante apuntar que el álbum aún era comercializado en 1888, un año antes de que concluyera la construcción de la torre Eiffel para la Exposición Universal de 1889¹⁵⁴. En esta, además de visualizarse a la alteridad a través de representaciones realistas por medio de la “litografía como tecnología visual”, fue exhibida presencialmente¹⁵⁵. Con motivo de la Exposición, el empresario Maurice Maitre llevó indígenas “Onas” desde Punta Arenas, Chile, para ser exhibidos, situación que constituyó unos de los principales atractivos¹⁵⁶. Cabe recordar que la práctica de exhibición de “zoológicos humanos” estuvo presente en Europa desde el siglo XVI.

Recapitulación

Como hemos expuesto en parte en este capítulo, la trayectoria artística de Castro fue productiva visualmente entre los diferentes regímenes que se sucedieron en México entre 1846 y 1880. Castro colaboró con dos de los principales talleres de la época y realizó trabajos en litografía para diferentes editores y publicaciones, por lo que sus redes de trabajo fueron amplias, destacando por la calidad artística de su obra entre los demás dibujantes y litógrafos. En repetidas ocasiones su participación fue anunciada para la promoción de los álbumes en los que participó, lo anterior debido a la calidad de su trabajo, particularmente por su maestría artística, así como por el carácter realista con el que se consideraba que visualizaba el territorio, los monumentos y la población del país. Esta apreciación era fundamentada bajo el argumento de que los dibujos Castro los realizaba del natural (*in situ*), una cualidad de la litografía que constantemente fue reivindicada por editores y prensa de la época. Como quedó

¹⁵³ “Publicaciones importantes”, en *El Tiempo* (12 marzo 1885); “Obra útil e interesante” y “Atlas”, en *La Voz de México* (29 enero 1885).

¹⁵⁴ “Antigua Litografía. Debray Suc. C. Montauriol”, en *El Universal* (30 septiembre 1888).

¹⁵⁵ Véase SZIR, “Tecnología de la visualidad en el álbum”

¹⁵⁶ Véase BANCEL, *Zoos humains. Au temps*.

demostrado en el primer capítulo y que corroboramos en este, en el siglo XIX se configuró un discurso de realismo en México alrededor del arte litográfico.

Ricardo Pérez Escamilla señaló que la obra de Castro “asienta los conceptos estéticos y formales del futuro: costumbrismo indígena, mestizo y criollo; paisaje urbano y rural...”¹⁵⁷. Al respecto, ahondaremos en la idea de lo que aquí designamos como “indigenismo costumbrista” para comprender la mirada de Castro del indígena, pues nos interesa caracterizar lo que aquí conceptualizamos como *régimen de alteridad costumbrista* en cuanto a sus preceptos estéticos e iconografía. Para esto, consideramos que la obra de Castro es un referente de primer orden por los registros visuales que legó del indígena. Paralelamente dilucidaremos los planteamientos teóricos en que los diferentes escritores enmarcaron el conocimiento de este sujeto en los artículos que describieron las litografías y cromolitografías del artista, tema que analizaremos con detalle en el quinto capítulo.

En el caso de Antonio García Cubas, que sea reconocido principalmente como geógrafo, por su labor cartográfica en la representación del territorio mexicano y trabajo estadístico, no significa que no haya tratado otros temas, como el indígena. La trayectoria formativa de García Cubas, similar a la de Castro, tuvo continuidad en los diferentes regímenes de gobierno en México desde 1854, pues colaboró con el gobierno centralista de Joaquín de Herrera. También con el gobierno republicano, centralista y dictatorial de Antonio López de Santa Anna e, incluso, fue en éste que García Cubas inició sus estudios de ingeniero. Asimismo, el autor trabajó con el segundo imperio de Maximiliano de Habsburgo, como con el liberal, reformista y republicano de Benito Juárez, así como con el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz.

García Cubas perteneció a la segunda generación de escritores que trataron el tema indígena en el siglo XIX. Lo precedieron Manuel Payno, Guillermo Prieto, Juan José Hernández y Gerónimo del Castillo en las revistas literarias como se pudo apreciar en el segundo capítulo de esta investigación cuando identificamos a los autores que describieron las litografías publicadas en esos impresos. Mientras que García Cubas detalló las litografías

¹⁵⁷ PÉREZ, “Casimiro Castro Por los frutos”, p. 86.

en los álbumes junto a escritores como Florencio María del Castillo, Niceto de Zamacois y el historiador Manuel Orozco y Berra.

Al igual que Casimiro Castro, García Cubas también fue permeado por la cultura visual decimonónica. De tal forma que la mayor parte de la obra de García Cubas incluye visualizaciones sobre los temas que trató para hacerlos inteligibles por esta vía. En el caso de Castro, fue permeado por el “modelo de representación” pintoresco, así como por las colecciones de trajes en lo pictórico; mientras que García Cubas abrevó de los planteamientos de Rousseau y la teoría etnológica de los tipos en cuanto al conocimiento del indígena, su caracterización y balance acerca de su condición. Este tratamiento lo identificamos tomando únicamente como referencia los títulos de las obras y las litografías, temas que desarrollamos en los capítulos V y VI, en los que, además, podrá apreciarse visualmente la representación del indígena.

En cuanto a la exhibición de los álbumes en exposiciones internacionales, como la Exposición Universal de París de 1855 y 1878, o la Exposición Continental de Argentina de 1883, fue con interés de incidir en la opinión que se tenía de México en el exterior. En algunos casos, la Secretaría de Fomento propuso el envío de estos impresos como muestra del progreso alcanzado de la nación en las artes mecánicas y la industria, publicaciones que, al mismo tiempo, denotaban el grado de “civilización”. El hecho de que el prospecto del *Atlas pintoresco* fuese publicado en un periódico extranjero fue algo que la prensa mexicana consideró como una honra a la patria. A su vez, la publicación del álbum en el exterior se valoró por el conocimiento estadístico que proporcionaba sobre México, ya que hacía accesible la imagen e información del país para el público de otras latitudes. Recordemos que los textos fueron publicados en inglés y francés.

Otro tema que expusimos y merece ser profundizado es el de las disputas por las tecnologías de la visualidad en cuanto a cuál era la más apropiada para representar. Por una parte, en el caso de la edición de 1869 de *México y sus alrededores*, Víctor Debray afirmó que los dibujos de las litografías fueron elaborados *in situ*, sin recurrir a la fotografía como algunas personas lo habían supuesto. Este es un método que, como hemos insistido, en teoría proporcionaba un carácter realista a lo representado y era constantemente reivindicado. Por otra parte, en el caso del *Álbum del ferrocarril mexicano*, Debray reconoció que algunas de

las vistas que incluyó eran fotográficas y otras litográficas. Esta aceptación por parte del editor quizá radica en el hecho de que a lo representado por medio de la fotografía también se le asignaba un carácter realista. En términos de una “política visual” en la época, esta característica que se asigna a la fotografía, Atanasio Fuentes la reivindicó para el caso de Perú en relación con los retratos elaborados en grabado a partir de fotos. A decir del autor, “ellos no son reproducciones de la obra de arte, sino sacados de fotografías tomadas del natural”¹⁵⁸.

El carácter contestatario de las obras es un tema que también destacamos. En el caso de Decaen y Castro, así como de Fernando Ramírez se propusieron tratar el tema de las antigüedades, visualmente en los dos primeros autores y, en lo literario en Fernando Ramírez. Los autores lo hicieron con el objetivo de contrarrestar las representaciones inexactas en lo visual y refutar las narrativas fantásticas en lo literario que, consideraban, la revista parisina la *I'llustration* proporcionó sobre las antigüedades de México. En el caso de Antonio García Cubas, se propuso escribir *The Republic of Mexico in 1876* para contrarrestar las impresiones erradas que los viajeros extranjeros difundieron sobre el país y rescatar la mirada de aquellos a quienes consideraba como “observadores profundos”.

Estas respuestas a las perspectivas extranjeras sobre México se hicieron a partir de los preceptos estéticos de la época, igualmente, las explicaciones se fundamentaban en las teorías vigentes del momento, recurriendo a códigos inteligibles en el exterior. A decir de Sandra Zsir eran representaciones locales a partir de formatos globales. Este argumento se puede ampliar a lo literario, pues el conocimiento de la población indígena fue enmarcado en teorías explicativas que circulaban globalmente. Recurrir al uso de los idiomas inglés y francés para las descripciones que los álbumes proporcionaban sobre temas relativos a México muestra la intención de que lo local fuese conocido internacionalmente y a partir de los códigos de la época.

Al continuar con el tema de los idiomas utilizados en los álbumes y libros, su uso evidencia el objetivo de difundir información acerca de México para un público local. También el uso de varias lenguas en los álbumes expresa como el interés por proyectar a México transita hacia al extranjero. Al respecto, es significativo que las ediciones de *México*

¹⁵⁸ Citado en POOLE, *Visión, modernidad y raza*, p. 201.

y sus alrededores de 1855-1856 y 1855-1857 fueron publicadas en español, mientras que, en el caso de las ediciones que se efectuaron durante el Segundo Imperio de Maximiliano (1863-1864) y en el regreso de la república con la edición de 1869, fueron impresas en español y francés.

En el caso del *Álbum del ferrocarril mexicano*, por ejemplo, los textos se publicaron en español e inglés, mientras que los del *Atlas pintoresco* en español, inglés y francés. En este último caso, el hecho de incluir las descripciones en francés tuvo el objetivo de llegar al público francófono que, como el artículo “Publicaciones útiles” traducido del periódico *Journal des Débats* expresa, eran obras consideradas de gran utilidad para conocer el país en el exterior en cuanto a su territorio, recursos y composición poblacional¹⁵⁹. En este sentido los impresos buscaron incidir en la apreciación que se tenía de México de forma positiva mostrándolo como un país al que se podía inmigrar y en el que se podía invertir. Por lo tanto, estos álbumes promovían los anhelos del proyecto liberal para construir una nación moderna y de progreso, propósito que algunas obras lograron.

En términos de una economía visual, en los capítulos precedentes hemos expuesto algunos aspectos acerca de la práctica del arte litográfico y las ventajas por las cuales se privilegió su uso en la época. Al respecto, destaca particularmente el realismo con el que se efectuaba la representación del indígena. Asimismo, mostramos que el tema del indígena contemporáneo en el siglo XIX fue tratado con frecuencia en álbumes y revistas a partir de actos performativos; que el discurso realista permeó la apreciación de la prensa con relación a las litografías de los álbumes; y que la elaboración de éstos fue posible por redes de colaboración. Finalmente, describimos las trayectorias de Casimiro Castro y Antonio García Cubas como dos autores que abordaron el tema del indígena contemporáneo en sus obras, las cuales circularon internacionalmente. En el próximo capítulo analizamos algunos casos de representación del indígena en las revistas literarias que, desde nuestra perspectiva, constituye un momento del proceso de construcción de su imagen y categorización.

¹⁵⁹ “Publicaciones útiles” (*Journal des Débats*) en *El Nacional* (23 de abril de 1885).

Parte II

Capítulo 4. La representación del indígena en revistas literarias: Versiones, circulación y apropiaciones (1840-1850)

En los últimos dos tercios del siglo XIX el arte litográfico destacó como una de las técnicas de estampación predilectas para informar mediante imágenes acerca del territorio, las costumbres, antigüedades y la población de la nación, las cuales con frecuencia incluían textos que las describían. Este formato icono-textual fue utilizado en las revistas literarias para informar visual y literariamente cómo supuestamente eran los indígenas desde la tradición costumbrista en México. El empleo de la litografía constituye un momento de la historia de los procesos de categorización de la alteridad que es, al mismo tiempo, la historia de la redefinición de su etnicidad¹.

El tema del indígena contemporáneo fue tratado especialmente en las revistas decimonónicas publicadas en el segundo tercio del siglo XIX, como argumentamos en el segundo capítulo. Estas revistas, que pretendidamente tuvieron una “vocación enciclopédica” y pedagógica, estaban orientadas a, por una parte, informar sobre los temas de interés de la nación y, por otra, contribuir a “mejorar el perfil cultural de la sociedad recién independizada”². El indígena del pasado, como lo señalamos en la introducción, fue representado en la “pintura de historia” de manera alegórica, con el propósito de enraizar el origen de la nación en “la grandeza del pasado prehispánico” y como parte del ritual de conmemoración de los muertos en la construcción de la identidad nacional³.

El indígena contemporáneo, de acuerdo con Ida Rodríguez Prampolini en su trabajo pionero sobre la “figura del indio en la pintura”, fue representado a través de un “arte menor”, como entonces el arte litográfico era considerado⁴. Por una parte, el indígena fue tema de interés para el gobierno de la nueva nación, en relación con el lugar que él ocuparía en ésta. Por otro lado, en las publicaciones de la época, a decir de Álvaro Matute, lo fue porque “los mexicanos que leían debían saber todo eso y ser conscientes de que su patria incluía tanto a

¹ Véase LÓPEZ y GIUDICELLI, *Regímenes de alteridad*.

² BOBADILLA, “Apuntes de poética narrativa”, p. 28.

³ Para el primer entrecomillado PÉREZ, *México, la nación doliente*, p. 14; para el segundo entrecomillado MEDINA, “El indio: de la alegoría a la realidad y la estética”, p. 89; véase también SMITH, “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos”.

⁴ RODRÍGUEZ, “La figura del indio en la pintura”. Las consideradas artes gráficas en el siglo XIX, como el grabado y el arte litográfico, no eran valoradas propiamente arte, como en el caso de la pintura al óleo. Tal aclaración la hemos proporcionado en la introducción.

los indios comanches como a los cultivadores de flores que venden sus productos en Atlixco”⁵.

Stacie Widdifield, en su estudio sobre el “indio retratado”, concluyó que, en las representaciones que se elaboraron del indígena en el siglo XIX, convergen aspectos pintorescos, exóticos, clásicos y etnográficos⁶. En el presente capítulo damos seguimiento a este señalamiento de la autora en el caso de las revistas literarias, para ello planteamos las siguientes preguntas: ¿Desde cuál o cuáles tradiciones pictóricas fue tratado visualmente el indígena? ¿A partir de qué marcadores se lo identificó? ¿Cuáles fueron los marcos teóricos en los que se enmarcó la explicación de la condición del indígena?

De acuerdo con lo bosquejado, en este capítulo exponemos cuatro tentativas por aprehender visualmente al indígena contemporáneo a través del arte litográfico, paralelamente al análisis de los artículos que describen las litografías. Estos icono-textos, o ensambles bi-vocales, los entendemos como soportes de actos performativos que contribuyeron a modelar la imagen del indígena, como también definieron su etnicidad a partir de características fenotípicas y/o culturales que artistas y escritores consideraban como propias de la alteridad en México en el siglo XIX. Recordemos que en esta tesis se propone que el formato ícono-textual constituye un acto performativo que fue utilizado para conocer y caracterizar al indígena. A partir de representaciones visuales en litografía, la retórica textual que las describe y los otros elementos previamente referidos, se modeló y difundió una noción del indígena.

Las litografías del indígena que utilizamos para el análisis de su representación son: *Indio Yucateco*, *Escenas en el desierto*, *Doncella salvaje* e *Indios de Cuentepeque*. La primera fue publicada en *El Liceo Mexicano* y el resto en la *Revista Científica y Literaria de Méjico*. Desde la perspectiva del tercer momento de la economía visual, identificamos los sistemas culturales y discursivos desde los cuales las litografías fueron interpretadas, el uso que se hizo de éstas y el valor que se les asignó⁷. Asimismo, exponemos sus referentes cuando fueron casos de apropiación de la imagen y damos seguimiento a sus posteriores reensambles

⁵ MATUTE, *Panorama de México*, p. 17.

⁶ WIDDIFIELD, “El indio retratado”, p. 249. En un sentido semejante se han pronunciado: DIENER, “Lo pintoresco como categoría estética”; PRÉVOST, “El papel equívoco de los textos escritos”; RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”.

⁷ Véase POOLE, *Visión, raza y modernidad*.

si es que así fue. Lo anterior nos permitirá evidenciar el itinerario de su circulación. En nuestro análisis también retomamos el planteamiento de Natalia Majluf, quien llama la atención acerca de que la circulación y apropiación de representaciones de la población para el ensamble de nuevas versiones fue posible por la existencia de una red y mercado global de imágenes⁸.

Desde finales del siglo XV, la imagen fue utilizada como evidencia para conocer, caracterizar, inventariar y clasificar a las poblaciones de América. En el caso de México, la representación visual del indígena ha estado vinculada a los intereses de los diferentes regímenes políticos y al desarrollo de las tecnologías de la visualidad como la xilografía, el grabado en cobre o calcografía, la pintura, la acuarela, el arte litográfico y la fotografía, sólo por referir la producción de imagen fija.

La representación de la población en el siglo XIX, como argumentamos a continuación, se hizo a partir de tipologías, un subgénero desarrollado en el costumbrismo que consistía en la representación literaria y visual de un sujeto, destacando sus tradiciones, hábitos, vestimenta o el oficio que desempeñaban en la sociedad⁹. Las tipologías eran valoradas como una muestra del “individuo más representativo de cada especie” y constituyeron tentativas por mostrar “los rasgos que convencionalmente [definían] a tales individuos”¹⁰. Pascal Riviale ha propuesto que la representación de la población en ese contexto fue enmarcada en lo que designa como “etnografía pintoresca”, un “modelo de representación” a partir del cual se retrataron los aspectos atractivos de la población con objetivos de clasificación. Esta forma de caracterización fue desarrollada por los artistas viajeros, quienes a su vez abrevaron de tradiciones locales. La “etnografía pintoresca” fue utilizada en los países occidentales y adaptada en los países latinoamericanos¹¹.

Arturo Aguilar ha referido la influencia de los artistas viajeros en las versiones mexicanas del indígena en el arte litográfico en México¹². En este capítulo retomamos tal señalamiento para mostrar las conexiones e influencias en la representación del indígena y,

⁸ MAJLUF, *Mexican Costumbrismo*, pp. 130-131.

⁹ PÉREZ, “Genealogía de los Mexicanos”, p. 168.

¹⁰ Para el primer entrecomillado APPELBAUM, *Dibujar la Nación*, p. 65; en el caso del segundo entrecomillado PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 18

¹¹ RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”, pp. 181-182.

¹² Véase AGUILAR, “La influencia de los artistas”.

a partir del análisis de casos concretos, argumentar que una red y mercado global pusieron en circulación imágenes de la alteridad, posibilitando que versiones extranjeras fueran adaptadas para la manufactura de versiones locales. Asimismo, exponemos el movimiento inverso, pues las representaciones locales publicadas en las revistas en algunas ocasiones fueron utilizadas como referencia para la manufactura de versiones foráneas y, como veremos en el capítulo cinco, esto mismo sucedió con la obra de Casimiro Castro.

4.1. El caso de una imagen matriz: el indígena en la mirada de Jean-Frédéric Waldeck

En el primer tercio del siglo XIX, la Sociedad de Geografía de París publicó la convocatoria del concurso el “Premio de Palenque”¹³. Jean-Frédéric Waldeck presentó a éste su álbum *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán* (1838), aunque sin éxito. La comisión evaluadora consideró que los textos que acompañaban a las imágenes de este álbum, así como otras obras presentadas, no utilizaron datos empíricos, además de que la información que proporcionaban eran sólo conjeturas¹⁴.

El álbum de Waldeck fue producto de su viaje por Yucatán entre 1834 y 1836. El gobierno conservador de Anastasio Bustamante lo financió en parte a través de la mediación de su ministro de relaciones Lucas Alamán. El mecenazgo del gobierno mexicano se proporcionó con el objetivo de rastrear los orígenes de los mayas en el viejo mundo, esto, a partir de la comparación e identificación de similitudes entre sus objetos arqueológicos con los de la civilización egipcia, así como entre la arquitectura de las pirámides para situar a los

¹³ El monto que la Sociedad de Geografía de París ofreció entre 1826 y 1839 en su “Programa de Premios” fue de 2,400 francos para quien realizase un estudio de las ruinas de Palenque que superara el “informe oficial español” de Antonio del Río, impreso pocos años antes en Londres. Sin embargo, nadie cumplió con el propósito, motivo por el cual el premio fue retirado del programa de concursos de la Sociedad, al respecto véase: PRÉVOST, “El papel equívoco de los textos escritos”, p. 28.

¹⁴ En el caso de este álbum, utilizamos una versión francesa digital, WALDECK, *Voyage Pittoresque et Archéologique*; disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-province-d-yucatan-amerique-centrale-pendant-les-annees-1834-et-1836-986066/>

Disponible también en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201937&page=1>

Ambas ediciones las consultamos entre los años 2022 y 2024.

También utilizamos el facsímil: WALDECK, *Viaje pintoresco y arqueológico*.

Waldeck (Praga, marzo de 1766- París, abril o mayo de 1875), fue un artista viajero, anticuario, cartógrafo y explorador francés, en 1825 viajó a México donde fue profesor de dibujo y autor de las litografías para la obra *Colección de las antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional* editada por Isidro Ignacio de Icaza e Isidro Rafael Gondra.

mayas entre las grandes civilizaciones del pasado¹⁵. Estos planteamientos también fueron expuestos en algunas publicaciones de la época, al grado de que llegó a considerarse a la zona arqueológica de Palenque como la *Tébas americana*¹⁶.

El álbum, desde una mirada anticuaria, trata de las artes, arqueología, creencias religiosas, filología, costumbres y población. De entre las diversas litografías que la obra contiene y, en cuanto al tratamiento de la población, incluye la titulada *Indien contrebandier de l'intérieur* (Indio contrabandista del interior), cuyo artículo descriptivo tiene el mismo título. Este formato, al igual que en las revistas, también fue utilizado frecuentemente por los álbumes de viajeros y mexicanos en el siglo XIX¹⁷.

Esta no fue la primera vez que se representó visualmente al indígena de Yucatán y tampoco la única técnica para hacerlo, pues ya antes se había hecho a partir del arte del grabado. Un ejemplo es *Idoles de Campêche et de Iucatan*, publicado en Amsterdam en 1739, en el cual se representó al indígena como “pagano”, “idolatra”, “caníbal” y “sodomita” (ver anexo 8). La apreciación comenzaba a cambiar a inicios del siglo XIX, pues se consideraba que los indígenas mayas alcanzaron un cierto grado de cristianización debido a que habían olvidado sus tradiciones gentilicias¹⁸. No obstante, esta percepción fue modificándose nuevamente a consecuencia de la llamada “Guerra de Castas” que se suscitó en Yucatán en la década de 1840. Fue entonces que se consideró a la población maya como parte de los “indios salvajes”, aunque no significó un tema que Waldeck trató. La “Guerra de Castas”, si bien fue una rebelión por la defensa de la autonomía de las comunidades, hizo tomar

¹⁵ “Antigüedades Mexicanas”, en *El Fénix* (14 octubre 1833), p. 4; véase ACHIM, “Las llaves del Museo Nacional”.

¹⁶ Al respecto, es posible conjeturar que durante el siglo XIX hubo el interés por insertar a México en la historia universal de las grandes civilizaciones y equiparar los desarrollos de las sociedades indígenas con las civilizaciones griega y egipcia. Al respecto véase, S/a, “Civilización actual y civilización primitiva del Nuevo Mundo”, en *Revista Científica y Literaria de México*, tomo I, 1845, p. 444-452, MORALES, *Orígenes de la museología mexicana*, p. 78.

¹⁷ Es importante señalar que la traducción del título de la litografía de Waldeck es “Indio contrabandista del interior”, sin embargo, Pérez Salas le asigna el título de: “Trabajador de tierra caliente”. Este cambio en el título quizá guarda relación con la traducción del facsímil que la investigadora consultó, PÉREZ, *Costumbrismo y litografía*, p. 147. Por otra parte, a diferencia de la afirmación de Ida Rodríguez Prampolini acerca de que la presencia del indígena en la producción extranjera no fue significativa, además del caso del artista viajero Waldeck, la autora no considera a otros como Linati, Nebel, Rugendas, etc., quienes también representaron a este sujeto, PRAMPOLINI, “El indio en la pintura”, p. 204.

¹⁸ VALLADO, “La evolución en la representación de los indios yucatecos”, pp. 202 y 203.

conciencia al gobierno de que el indígena planteaba un problema y que la nación estaba por hacerse¹⁹.

Volviendo al caso de la litografía acuarelada *Indio contrabandista del interior* y, de acuerdo con la información registrada en ésta, Waldeck elaboró el dibujo *in situ*, extraído de la naturaleza [dessiné d'après nature], según se decía en la época. Jules Arnout se encargó de litografiarlo, así como el taller de Lemercier, Bernard y compañía de París de imprimirla²⁰. Realizar los dibujos a partir de este método, como hemos argumentado en el primer capítulo, era una forma de registro visual que se valoraba por el carácter realista con el que supuestamente se informaba de los temas. Esta práctica fue cultivada en el arte descriptivo holandés y en las expediciones científicas del siglo XVIII. A partir de estas últimas, “la imagen empezó a tener –y sobre todo, a reclamar– otro estatuto que ofreciese incluso una función de ‘documentación’ o certificación legítima”²¹.

Waldeck caracterizó al indígena contrabandista del interior por el traje que utilizaba y por sus accesorios, los cuales, informó, eran utilizados por “todos los indios de Yucatán”. La representación fue manufacturada como una tipología característica de todo el grupo, una definición que se proporciona desde la historia del arte pues, como hemos referido en términos antropológicos, la categoría tiene otra connotación. El traje, de acuerdo con el texto explicativo, estaba compuesto por un calzón, camisa de manta de algodón y “sandalias (alpargatas)”. Asimismo, por accesorios como el “sombrero de palma”, la “canasta (petaquilla) de palma trenzada” con mecapan y la cantimplora de bule (ver figura 1)²². De esta forma, la litografía y el artículo constituyen un acto performativo que contribuyó a la

¹⁹ FAVRE, *El Indigenismo*, p. 37.

²⁰ Como hemos señalado en el primer capítulo, esta cualidad de los dibujos también será indicada posteriormente en la obra de Pedro Gualdi, *Monumentos de México, tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi, pintor de perspectiva*, México, publicada por Decaen y Massé, 1841. Igualmente, en el caso de ediciones de álbumes mexicanos fue un método que se utilizó para realizar los dibujos y fue reivindicado por editores como Víctor Debray, “México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país, dibujadas al natural y litografiadas por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez e I. Campillo...”, en *El Siglo Diez y Nueve* (23 diciembre 1868); en *La Iberia* (29 diciembre 1868); en *El Siglo Diez y Nueve* (2 enero 1869).

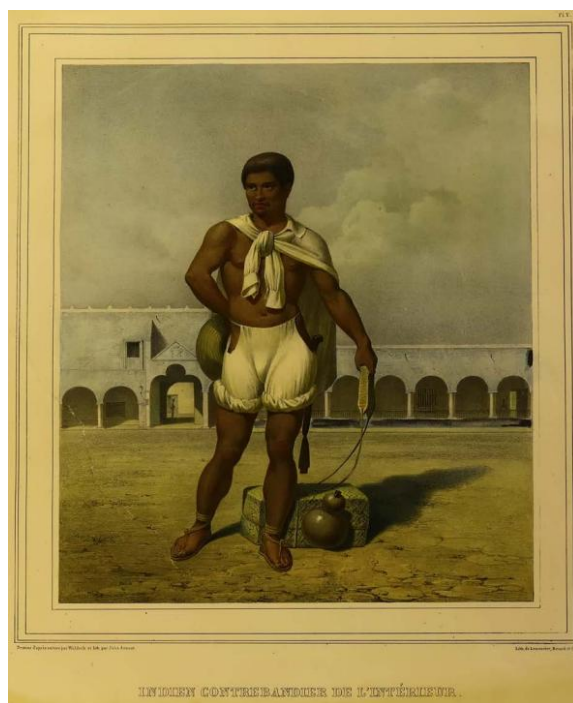
²¹ DEL PINO y RIVIALE, *Entre textos e imágenes*, p. 10. Esta práctica, de acuerdo con el historiador del arte Antonio E. De Pedro Robles, de representar al vivo *in situ*, como el mismo Malaspina lo refería, constituía una manera de ver y plasmar que fue practicada en la Expedición de Malaspina. Acerca de la Expedición de Malaspina véase: PENHOS, *Ver, conocer, dominar*.

²² WALDECK, *Voyage Pittoresque et Archéologique*, p. 92; véase también WALDECK, *Viaje pintoresco y arqueológico*.

configuración de un imaginario acerca de cómo era el indígena de Yucatán en el siglo XIX, que, como veremos en los próximos apartados, circuló e hizo eco en otras representaciones visuales de la alteridad.

De acuerdo con lo expuesto, Waldeck representó visualmente al indígena desde la tradición de las colecciones de trajes vigente en Europa o en un sentido costumbrista, como fue designado en América de acuerdo con Peter Burke. El traje, que constituía un marcador cultural para identificar a la población, fue utilizado desde el siglo XVIII como un medio de clasificación racional de la población²³. Desde la historia del arte, Majluf ha señalado que las tipologías, como representantes emblemáticos de un grupo etnográfico, fueron caracterizadas a partir del traje y era un medio de identificación de la población que, además, encarnaba la etnicidad y, agregaríamos, constituía un estatus de clase²⁴.

Figura 1. Indien contrebandier de l'intérieur



Fuente: Jean-Frédéric Waldeck (dibujante), litografía acuatelada, litografiada por Jules Arnout, impresa en la litografía de Lemercier, Bernard y Compañía de París, en Waldeck, Jean-Frédéric, *Voyage Pittoresque et Archéologique dans la Province D'Yucatan (Amerique Centrale)*, Pendant les Années 1834 et 1836, Paris, Bellizard Duffour et Ca., Éditeurs, 1838, lámina IV. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

²³ MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 68.

²⁴ MAJLUF, *Inventing Indigenism*, p. 27.

Sobre el mismo tema, Teresa Castillo Yturbide ha esclarecido que el indígena comenzó a utilizar esta vestimenta a partir de las Reformas Borbónicas, las cuales decretaron el tipo que las castas debían utilizar. A partir de estas reformas, señala la autora, “los hombres indígenas adoptaron el sombrero de palma tejido por ellos y un peinado que denominaban de ‘balcarrotas’ o ‘balcarritas’... El calzón lo hacían de manta blanca, usaban huaraches como siempre habían hecho y, además de la tilma de ixtle, se comenzaron a cubrir con cotones de jerga”²⁵.

En el siglo XIX, la representación del traje y la descripción de sus peculiaridades era un medio para identificar a la población. Waldeck recurrió al traje para identificar al indígena yucateco e informar de sus características en Europa, donde el mismo marcador era utilizado para la tipificación de la población, como hemos visto previamente. Por lo tanto, era un lenguaje visual inteligible en ambos lados del Atlántico. Como se apreciará adelante, en México la vestimenta también fue utilizada como un marcador de diferenciación en el costumbrismo, aspecto que se relaciona con lo observado por Burke. Por esta razón la mirada decimonónica estuvo “interesada en la reproducción fidedigna de trajes”²⁶. Al respecto, antes argumentamos que realizar los dibujos *in situ* tuvo esta intención.

Con respecto a la corporeidad del indígena, aunque Waldeck no la describe, como heredero del estilo de su maestro Jean-Louis David, le asignó una que corresponde con los modelos clásicos trabajados en las academias de arte. Particularmente Waldeck lo hizo a través de una pose griega hercúlea²⁷. Se trata de una concepción del cuerpo fuerte y de gran musculatura que, en este caso fue empalmado con el método de representación *in situ* y las colecciones de trajes. Lo anterior constituye una especie de palimpsesto que condensa iconografías de diferentes temporalidades para idear una representación visual del indígena. En este acto performativo del indígena, además converge una incipiente mirada etnográfica, si se atiende a la observación de Widdifield acerca de que, en este contexto tal mirada lo denotaba la recreación del indígena con énfasis en el color y el detalle de la cultura material.

²⁵ CASTILLO, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, p. 77.

²⁶ BURKE, *Visto y no visto*, p. 127- 128.

²⁷ La referencia acerca de que Waldeck fue alumno de David está en: DIENER, “Jean-Frederic Waldeck y sus invenciones de Palenque”, p. 866.

De acuerdo con lo argumentado, Waldeck caracterizó al indígena de Yucatán a partir del traje y accesorios que, en su concepción utilizaba para desempeñar su oficio y, cuyo uso tiene como origen las Reformas Borbónicas, de acuerdo con Castillo. Si bien en este caso no hubo un interés explícito por la clasificación del indígena, lo hubo por mostrar una tipología representativa de los indios yucatecos para darlos a conocer en Europa. Dicho interés se relaciona con el tercer momento de la economía visual en lo que se refiere a los usos de la imagen²⁸. Asimismo, Waldeck también asignó un pigmento de piel que no se ocupó de caracterizar de forma literaria. No obstante, la tonalidad posteriormente fue empleada como un marcador de identificación por autores pioneros de la antropología, como el inglés Edward Burnett Taylor quien, en la década de 1860, se refirió a los indígenas de México como “the brown people”²⁹.

Finalmente, *Indio contrabandista del interior* del anticuario Waldeck es un acto performativo del indígena elaborado en tiempos post independentistas desde una concepción idealista del cuerpo. La cual guarda poca relación con la corporeidad indígena, aunque el autor argumente que, por haberlo dibujado *in situ*, tiene un carácter realista acorde con el discurso de la época. Recordemos que la obra de Waldeck fue descalificada del concurso “Premio de Palenque” por la carencia de datos empíricos. En este caso se puede conjeturar que su mirada no guardaba relación con el indígena contemporáneo, por lo menos en cuanto a sus características antropomórficas, pero posiblemente sí con el traje que utilizaba, pues como veremos más adelante se refiere que este era el suyo. No obstante, Waldeck estableció algunas bases iconográficas sobre cómo el indígena yucateco era, lo que constituye el caso de una *imagen matriz* que el mercado de imágenes circuló. Posteriormente, esta versión fue apropiada para reensamblar versiones mexicanas del indígena desde la mirada de artistas locales, aunque interpretada desde otros sistemas discursivos. El siguiente apartado se aboca a analizar uno de estos reensambles.

²⁸ RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”, p. 181-184. Para la relación entre lo curioso y lo etnográfico ver el trabajo del mismo autor.

²⁹ BURNETT, *Anahuac or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, disponible en Project Gutenberg en: <https://www.gutenberg.org/ebooks/13115>

4.1.1. Un caso de apropiación: De “indio contrabandista del interior” a “indio yucateco”

Seis años después de la publicación de la litografía *Indio contrabandista del interior* de Waldeck y de su circulación en el mercado de imágenes, ésta fue apropiada para ensamblar una versión mexicana. Desde la perspectiva del tercer momento de la economía visual, la *imagen matriz* que Waldeck elaboró fue utilizada y reinterpretada en función de un “nuevo discurso”, pasando de representar un indio contrabandista del interior a un indígena yucateco. Esta versión fue incluida en *El Liceo Mexicano*, una revista publicada en la ciudad de México³⁰.

Publicada en el contexto de los gobiernos centralistas en México, *El Liceo Mexicano* tuvo dos fines principales, la “utilidad y la moralidad”. Fue ofertada como una “honesta diversión a la tímida doncella, al niño inocente” y para “complementar la educación” de las personas que no pudieron “dedicarse en sus primeros años al cultivo de su entendimiento”, es decir, asumió una función pedagógica³¹. Las secciones que la revista incluye son “Ciencias morales, *Ciencias y artes*, Historia, geografía y estadística, y Literatura y variedades”. La publicación de esta revista fue un proyecto de la Academia de San Juan de Letrán cuyo objetivo, recordemos, fue mexicanizar la literatura, el cual es extensivo a la imagen del indígena.

El dibujo para la litografía fue elaborado posiblemente por Hesiquio Iriarte o Plácido Blanco, pues, aunque sus firmas no aparecen registradas, ambos eran los artistas del taller de Hipólito Salazar desde 1840, donde la litografía fue impresa³². Con relación al dibujo, es importante aclarar que en este caso no se refiere que fue realizado *in situ* (como en la versión del anticuario). Por lo tanto, a esta representación del indígena no subyace la intención de asignarle un carácter realista o de originalidad, sino simplemente el reensamblar una ilustración del indígena yucateco que era cercana a la concepción de Iriarte o de Blanco.

³⁰ DE PEDRO, “¿Cómo ver y representar?”, p. 143.

³¹ “Introducción”, *El Liceo Mexicano*, Tomo I, México, Imprenta de J. M. Lara, calle de la Palma número 4, 1844, ficha informativa de la revista *El Liceo Mexicano* del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, disponible en: <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9357d1e32523086149b.pdf> Consultada el 14 de abril de 2023.

³² Para la referencia sobre la litografía véase ¿Plácido Blanco o Hesiquio Iriarte?, *Indio Yucateco* (litografía); para el artículo Gerónimo Castillo, “Carácter, costumbre y condición de los indios en el Departamento de Yucatán” (artículo), *El Liceo Mexicano*, tomo I, 1844, pp. 49-51. Como se ha podido apreciar, en varias ocasiones hemos utilizado el término ensamble, que en esta investigación denota la reelaboración de una litografía, pues pueden modificarse algunos aspectos, como el contexto en el caso del que se viene tratando.

El artículo que describe la litografía es “Carácter, costumbres y condición de los indios en el Departamento de Yucatán” de Gerónimo Castillo. El autor, reinterpretando la representación desde otro sistema discursivo, caracteriza al indígena yucateco por su traje, costumbres y condición, además de su carácter. Este aspecto diferencia el texto de Castillo del de Waldeck, enfocado específicamente en el traje. Para contextualizar la mirada de Castillo con respecto al indígena, es necesario referir que en 1838 comenzaron algunas rebeliones indígenas por la defensa de su autonomía comunal, mejor conocidas como “Guerra de Castas”. Desde una lectura política de los contemporáneos, estos movimientos fueron vistos como un intento de “destruir o aniquilar a las demás razas”, conflictos que influyeron en la visión del gobierno mexicano acerca del indígena y posiblemente en la perspectiva de Castillo³³.

Cabe aclarar que el artículo de Castillo fue publicado en el periodo en que Yucatán se independizó de México en protesta contra el gobierno centralista de Antonio López de Santa Anna, el cual devino en dictadura por común acuerdo con los federalistas después del fracaso de las Siete Leyes. Previamente, la incorporación de este departamento a México al consumarse la Independencia fue bajo la condición de que la República adoptase el sistema federal³⁴. En este contexto de la primera dictadura en México, la ciudadanía en Yucatán no estuvo restringida y toda la población tenía esa condición, al menos de acuerdo con la constitución de 1841. Pese a ello, sí desaparecieron las repúblicas de indios, que posteriormente fueron restablecidas y derogadas en 1868 por representar una “reliquia vergonzosa del antiguo régimen colonial” y un obstáculo para el progreso de la nación que estaba por hacerse, así como para la unidad nacional³⁵.

Investigaciones recientes en antropología han expuesto que, a partir de la “Guerra de Castas”, el término indígena tuvo la connotación de “bárbaro” o “salvaje”³⁶. Aunque Castillo no emplea el concepto, sí refiere el supuesto odio innato del indígena hacia los blancos, pues

³³ Para los entrecomillados FALCÓN, *Las rasgaduras de la descolonización*, p. 57; REINA, *Las rebeliones campesinas en México*, p. 248.

³⁴ VÁZQUEZ, “Un viejo tema: el federalismo y el centralismo”, p. 625.

³⁵ Citado en: FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 59.

³⁶ LÓPEZ, “Inhabiting Identities”, p. 135.

no veía que perdiese “ni un instante la esperanza de sacudir algún día el yugo que lo sujeta, volviendo a adquirir el dominio del país que le fue arrebatado por las armas”³⁷.

En el “bosquejo del indio de Yucatán” Castillo proporciona una mirada próxima a la concepción del hombre en estado de naturaleza, pues, aunque el autor no lo explicitó, él refiere el indígena vivía en una condición de incertidumbre. Sus necesidades eran “muy cortas”, su alimentación “frugal”, pues consistía en maíz, legumbres y frutas, y se resistía a “separarse de sus rancias costumbres”³⁸. Asimismo, desde una concepción ambivalente, Castillo describe al indígena como “un monstruoso conjunto de religión é impiedad, de virtudes y vicios, de sagacidad y estupidez, de riqueza y miseria”, es decir, su condición rayaba entre la civilización y el atavismo³⁹. Al respecto, es importante apuntar que tal concepción del indígena yucateco prevaleció durante casi todo el siglo XIX, pues en la entrada “indio yucateco” del *Diccionario de curiosidades históricas* editado en 1899, se le define prácticamente en los mismos términos⁴⁰.

En cuanto al carácter fenomenológico de la litografía, similar al acto performativo de Waldeck, el autor del dibujo (fuera Plácido Blanco o Hesiquio Iriarte) replicó iconográficamente el “traje” y accesorios del indígena, los cuales Castillo describió. En palabras de este autor, el traje consistía en “una camisa y calzoncillo, o huipil y fustán, todo de manta de algodón, cuyo costo ordinariamente no pasa de diez a ocho reales; andando por lo regular el hombre desnudo, según representa la *litografía* que precede a este *artículo*”⁴¹. El énfasis no aparece en el original y aquí tiene el objetivo de subrayar que la caracterización del indígena se realizó de forma literaria y gráfica, es decir, como un acto performativo que, además, en este momento está asociado a la circulación y uso de la versión del viajero por parte de Blanco o Iriarte.

³⁷ CASTILLO, “Carácter, costumbres y condición de los indios”, p. 50; VALLADO, “La evolución en la representación de los indios yucatecos”, p. 205; véase también SANTANDER, *Entre vainillales y fusiles*.

³⁸ Resulta significativo que, a inicios del siglo XX, antropólogos como Manuel Gamio consideraban que el bajo nivel evolutivo y el deficiente desarrollo biológico del indígena era debido a su alimentación, la cual estaba basada en una dieta casi exclusivamente vegetariana; Manuel Gamio, *Comentarios sobre la población rural, su producción y consumo*, Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia (AHMNAH), Archivo Manuel Gamio (AMG), fondo Producción Intelectual, Caja 2, Expediente 243, s/f, p. 4.

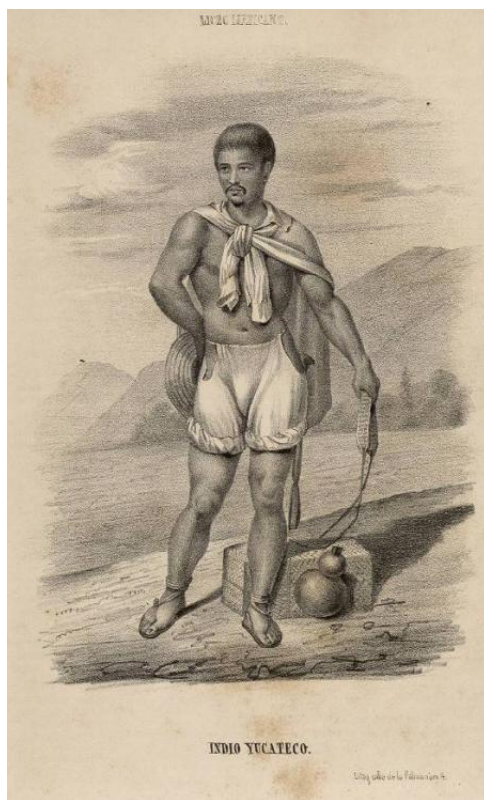
³⁹ CASTILLO, “Carácter, costumbres y condición de los indios”, pp. 49- 51. Respecto a los indios de otra región, la comunicóloga María Dolores Clemente Fernández ha señalado que, de igual forma, el indio de Norteamérica era presentado alternativamente de forma dual, como sincero y mentiroso, lo cual, se hacía extensivo a la apariencia física, CLEMENTE, “James Fenimore Cooper y los nativos de Norteamérica”, p. 230.

⁴⁰ RAMOS, *Diccionario de curiosidades históricas*, pp. 324-325.

⁴¹ CASTILLO, “Carácter, costumbres y condición de los indios”, p. 51.

En este caso, a diferencia de Waldeck, quien enfatizó la descripción del traje para identificar al indígena, Castillo resaltó la desnudez como la principal característica que el litógrafo representó en la imagen. La litografía refleja una imagen mental sobre la alteridad arraigada desde finales del siglo XV, pues a partir de entonces los conquistadores asentaron en sus crónicas que los indígenas solían andar desnudos. Dicha idea pervive durante el siglo XIX, pues la desnudez era considerada una de las características del indígena, además de significar sinónimo de su condición de “atraso” (ver figura 2). De acuerdo con el balance de Castillo, la solución para sacar al indígena de la condición en que vivía consistía en crearle necesidades, “como la de que vista pantalón y enagua, para inclinarlo al trabajo, e irle inspirando cierta especie de amor propio de que absolutamente carece”⁴².

Figura 2. Indio Yucateco



Fuente: ¿Hesiquio Iriarte o Plácido Blanco? (dibujante), litografía en blanco y negro, impresa en la Litografía de la calle de la Palma núm. 4, en: *El Liceo Mexicano*, tomo I, 1844, entre pp. 48 y 49. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

⁴² CASTILLO, “Carácter, costumbres y condición de los indios”, p. 51.

De acuerdo con lo expuesto y, desde una posición que puede ser calificada como indigenista, “civilizar” al indígena consistía en vestirlo y evitar su desnudez⁴³. Con respecto a esa pretendida solución, previamente, en 1807, en la todavía Nueva España y en particular en la ciudad de México, el Conde de Revillagigedo intentó “desterrar del vecindario de esta hermosa Capital la indecente y vergonzosa desnudez, con que se presenta una gran parte de su plebe, sin más ropa que una asquerosa manta o inmunda jerga, que no alcanza a cubrirla enteramente...” y “conseguir el absoluto y total exterminio de indecoroso traje”, esto en cumplimiento de la cédula del 6 de septiembre de 1791 aprobada por el Rey⁴⁴.

Asimismo, en 1798, fray Matías de Córdoba expresó esta propuesta durante su estancia en Tapachula en *Utilidades de que todos los indios y ladinos se vistan y calcen a la española, y medios de conseguirlo sin violencia, coacción ni mandato*. Este escrito fue el ganador del concurso que la Sociedad Económica de Amigos del País lanzó alrededor de la pregunta de qué hacer con las poblaciones indígenas. Según su visión, vestirlo y calzarlo “redundaría en el fortalecimiento de una economía nacional al consolidar la industria textil y del calzado creando, además, un mercado interno sólido”⁴⁵. Lo anterior nos habla de las preconcepciones en torno al indígena y la prevalencia de algunas de sus características en el tiempo, así como de la intención de cambiar su condición.

En cuanto a los rasgos antropomórficos del indígena, Castillo refiere la “robustez de su constitución física”, así como su “gruesa musculatura” que permitía al indígena trabajar “en el campo sin repugnancia” desde el amanecer hasta la puesta del sol, “como si su endurecido cuerpo estuviese formado del mismo metal cuyo color lleva impreso...”. De alguna manera, tales características son perceptibles en la imagen. Sin embargo, en este caso, al igual que en la versión de Waldeck, la representación corporal del indígena mantuvo un carácter clásico debido a la ausencia de color en la litografía. Esto era una característica que denotaba en el indígena esa característica, si se atiende la observación de Widdifield *versus* la presencia de color que expresa un carácter etnográfico. En cuanto a la caracterización del pigmento de piel del indígena, tratado como color cobre, recurrentemente se asignó tal tonalidad a esta raza, según las concepciones de la época. Dicha percepción guarda correspondencia con el criterio que la *Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*

⁴³ “Indios de Nueva España y del Reino de Guatemala”, en *Diario de México* (19 julio 1813).

⁴⁴ “Bando sobre vestir la plebe”, en *Diario de México* (05 julio 1807).

⁴⁵ Citado en FÁBREGAS, *Historia mínima del indigenismo*, p. 37.

utilizaba para diferenciar a la población de México, conformada por “blancos”, en el caso de los españoles criollos, “mixtos” en el de las castas, y “bronceados” en los indígenas⁴⁶.

Por otra parte, con respecto a la condición del indígena, desde la perspectiva de Castillo, era “analfabeto” e “idiota”, de costumbres “puras y sencillas”, de placeres nulos, “devoto de las orgías” y con una “tendencia al incesto”. Asimismo, huía de expresar la verdad y nunca contestaba lo que se le preguntaba, era “resentido” y “odiaba” al “blanco”. Este tipo de descripciones, asociadas al indígena en clave de “degeneracionismo”, sólo son cognoscibles a partir de la performativa literaria, ya que la imagen no las proporciona. Esta concepción era extensiva a los indígenas del norte del país en cuanto a su carácter y condición⁴⁷.

En la primera mitad del siglo XIX el concepto de raza era utilizado de manera indistinta para referir tanto la diversidad zoológica como humana⁴⁸. Asimismo, con los dos casos analizados hasta ahora, es perceptible que los marcadores utilizados para identificar a la población eran múltiples e inestables, pues no hay continuidad en el uso de alguno para este fin. En el caso de Castillo, describió la condición del indígena a partir de su personalidad

⁴⁶ En el “Capítulo XVIII” sobre las “Razas” de las “Notas Estadísticas del departamento de Querétaro, formadas por la asamblea constitucional del mismo, y remitidas al supremo gobierno, en cumplimiento de la parte primera del artículo 135 de las Bases Orgánicas”. Las cuales fueron elaboradas por la “Sala de comisiones de la Ecsma. Asamblea departamental de Querétaro, 26 de junio de 1845”. En estas notas, la población fue clasificada en “razas”, pues en el texto se hace referencia a “la clasificación que vamos a practicar (*sic*)”, la cual buscaba no resucitar las “distinciones degradantes” previas, de tal forma que la población del departamento estaba compuesta por “blancos (criollos españoles), los bronceados (indios), y los mixtos (castas)”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, tomo III, núm. 4, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, Calle de los Rebeldes no. 2, 1853, p. 232. Si bien se hace referencia a los indios como bronceados, en la clasificación que el estudio presenta se utiliza la categoría de indígena. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León:

[https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/10/4354/Boletin_de_la_sociedad_mexicana_de_Geografia_y_Estadistica_\[Queretaro\]._1853._Vol._3_No._4._0002012511.ocr.pdf](https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/10/4354/Boletin_de_la_sociedad_mexicana_de_Geografia_y_Estadistica_[Queretaro]._1853._Vol._3_No._4._0002012511.ocr.pdf)

El documento de las “Notas estadísticas del departamento de Querétaro...” también se encuentra disponible en Hathi Trust Digital Library, original de University of Minnesota, disponible en:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.319510014703443&view=1up&seq=5>

Consultada el 4 de mayo de 2024.

En lo que respecta a la población de Yucatán, en la “Estadística de Yucatán” la población fue clasificada en “Indígenas” que constituían $\frac{3}{4}$ parte de la población; “Blancos y castas” conformaban $\frac{1}{4}$ parte, sin embargo, no se refiere al color de piel de los diferentes sectores de la población. José María Regil y Alonso Manuel Peón, “Estadísticas del Departamento de Yucatán”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y estadística*, tomo III, México, Imprenta de Cumplido, Calle de los Rebeldes, no. 2, 1852, Hathi Trust Digital Library, original de University of Minnesota, disponible en:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.319510014703443&view=1up&seq=5>

Consultada el 4 de mayo de 2024.

⁴⁷ Véase CLEMENTE, “James Fenimore Cooper y los nativos de Norteamérica”

⁴⁸ LOMNITZ, “Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad”, p. 21.

y costumbres, mientras que, para caracterizarlo, recurrió a una mezcla de marcadores culturales como el traje, antropomórficos y el pigmento de piel. En contraste, Waldeck lo hizo únicamente a partir del traje.

Pasemos a las diferencias entre los actos performativos de *El Liceo Mexicano* y la *imagen matriz* waldeckiana. Una es que, para la versión mexicana, se realizó una “cirugía de la imagen” que consistió en la supresión del contexto⁴⁹. En el caso de la versión del artista viajero, sitúa al indígena en un espacio que se podría caracterizar como urbano, posiblemente la ciudad de Mérida. Mientras que, en la representación de Blanco o Iriarte, en un ejercicio de reinterpretación, acorde con su concepción del espacio donde el indígena habitaba, este fue extraído del contexto aparentemente urbano y situado en un ámbito rural. Quizás el cambio se relaciona con la apreciación de Castillo por destacar la desnudez del indígena, como un distintivo de la población que vivía en estado de naturaleza.

Finalmente, el *Indio Yucateco* como acto performativo consistió en la apropiación de la versión de Waldeck, la cual denotó una identidad productiva y transitó a una de carácter étnico, de acuerdo con la descripción que Castillo proporciona. Esto quiere decir que la litografía fue interpretada a partir de otro sistema discursivo, lo que también es evidencia de los usos de la imagen y lo fluctuante de los marcadores que eran utilizados para caracterizar al indígena. La caracterización de Castillo fue de “tipo popular”, basada específicamente en el traje. Esto se emparenta con la versión de Waldeck, cuya iconografía se mantuvo, pero a la vez se empalmó con una de “tipo físico” que incluyó la descripción de las características antropomórficas, pigmento de piel, además del carácter, costumbres y condición del indígena. Algo que resalta en este caso es que Castillo manifestó su propuesta de vestir al indígena para cambiar su condición, así como la de inclinarlo al trabajo, lo que consideramos como una actitud indigenista. La litografía del *Indio Yucateco*, como se podrá apreciar en el próximo apartado, también circuló en el mercado de imágenes y fue apropiada para el ensamble de otra versión, la cual representó al mismo sujeto desde una perspectiva regional.

⁴⁹ La categoría de cirugía de la imagen se refiere a las “diversas manipulaciones, transformaciones, alteraciones o falsificaciones [de las imágenes] en función de su utilización”, al respecto ver: CHAUMEIL, “Los primeros clichés”, p. 123. Si bien la investigación de Chaumeil se enfoca en el análisis de fotografías y cómo éstas fueron copiadas y reutilizadas, me parece que, en el caso de la imagen del indio de Yucatán, en el arte litográfico, es un caso similar de reutilización de una imagen y sus bases iconográficas.

4.1.2. Duplicando y reinterpretando la apropiación: El indígena yucateco visto en estado de naturaleza

Similar a lo realizado por *El Liceo Mexicano* con la litografía del indígena de Waldeck en 1844, un par de años después, el *Registro Yucateco*, publicado en Mérida, se apropió de la versión de la revista publicada en la ciudad de México para ensamblar una propia. Si bien los editores buscaron servir a la patria mediante la publicación de esta revista, también explicitaron su interés económico: “*miente quien diga al realizar un proyecto útil que lo hace solo por servir a la patria*”. En este contexto, uno de los indicadores de progreso del país era el uso de la imprenta, así que los editores contribuían a ello utilizándola para la publicación de la revista, lo que refirieron en los siguientes términos: “no hay una sola nación, no hay un solo pueblo en el mundo, que ignore que existe la imprenta, y que su existencia está unida a la del hombre... a sus progresos intelectuales...; pero sólo a esas naciones que marchan al frente de la civilización... y los pueblos que quieren sus adelantos, no tienen más arbitrio que recurrir a ella.”⁵⁰

En el caso de la versión en arte litográfico del *Indio Yucateco*, esta fue manufacturada en La Habana, Cuba. F. de la Costa la litografió, mientras que el taller de la R.S.E. la imprimió (posiblemente a petición de Gerónimo Castillo, autor del artículo para la versión de *El Liceo Mexicano* y quien era editor del *Registro Yucateco*)⁵¹. El artículo descriptivo, cuyo título es el mismo que el de la litografía, lo escribió Juan José Hernández, quien informó que la imagen fue apropiada del *Indio contrabandista del interior* de Waldeck. No obstante, por las características de la litografía –particularmente con lo que respecta al contexto donde se situó al indígena– sugieren que fue reensamblada a partir de la versión de *El Liceo Mexicano* y no de la *imagen matriz*. En términos de Pascal Riviale y, en lo que respecta al traje, en este caso se continuó recurriendo a un “fondo iconográfico más o menos estandarizado” establecido por Waldeck y apropiado por Blanco/Iriarte para su versión⁵².

⁵⁰ “Introducción”, *Registro Yucateco. Periódico Literario, redactado por una sociedad de amigos*, tomo III. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005015&page=1>

Consultado el 6 de mayo de 2024.

⁵¹ En la ficha informativa del Instituto de Investigaciones Bibliográficas sobre *El Registro Yucateco* se hace referencia a que Carlos Menéndez señala que las litografías fueron importadas de La Habana, información que esta investigación corrobora, consultado el 29 de enero de 2023, ficha disponible en:

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff93c7d1e32523086151b>

Consultada el 6 de mayo de 2024.

⁵² RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”, p. 190.

Esta última fue duplicada por F. de la Costa para ensamblar la versión regional de la revista yucateca.

De acuerdo con la información que Hernández proporciona, la inclusión de la litografía *Indio Yucateco* en el *Registro Yucateco* tuvo como objetivo abordar el tema desde un punto de vista distinto. El autor consideró a esta representación “litografiada del indio yucateco” como hermosa y perfecta, pero inexacta “con el *tipo* [de indio] que existe entre nosotros”, aunque la prefirió sobre otras que habían “mandado sacar para la colección de láminas ofrecidas a los suscriptores en el periódico”⁵³.

A diferencia de la caracterización de Waldeck a partir del traje y de Castillo por su traje, desnudez, carácter, fisonomía y condición, la de Hernández se diferenció porque trató específicamente el tema de la condición del indígena de Yucatán desde los planteamientos iusnaturalistas de Rousseau y los ilustrados de d’Holbach⁵⁴ (ver figura 3). Así pues, en la interpretación de la condición del indígena en Hernández operaba el concepto hipotético del hombre en estado de naturaleza, proveniente de la teoría iusnaturalista. Tal postura planteaba un conjunto de valores y derechos universales previos al derecho positivo; estos eran el derecho a la vida, la libertad, la propiedad y la igualdad. Por otra parte, en la interpretación de esta versión del indígena yucateco, converge la teoría del tipo, desarrollada a mediados del siglo XIX en la etnología. Al respecto, ella planteaba que “ningún arqueólogo o naturalista de la actualidad pondrá en tela de juicio la permanencia de los tipos físicos existentes. Tampoco puede negar, por parte de árbitros tan competentes, la consiguiente permanencia de las peculiaridades morales e intelectuales de los tipos”⁵⁵. Fue entonces que, a partir de dos marcos heurísticos, Hernández interpretó y explicó la condición del indígena, lo cual, desde la perspectiva de esta investigación, forma parte del tercer momento de la

⁵³ HERNÁNDEZ, Juan José, “El Indio Yucateco”, *El Registro Yucateco*, tomo III, (1846), p. 425. Hernández (Valladolid, Yucatán, fecha de nacimiento y muerte desconocida), fue poeta lírico, sus escritos fueron publicados en el *Museo Yucateco* y el *Registro Yucateco*. Las cursivas no aparecen en el original.

Disponible también en Digital Public Library of America, Hathi Trust Digital Library, original de Harvard University: <https://dp.la/item/34060c722c2209d5ca8a0f87d3600208>

También en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnlp&view=1up&seq=26&skin=2021>

Consultada en mayo y junio de 2024.

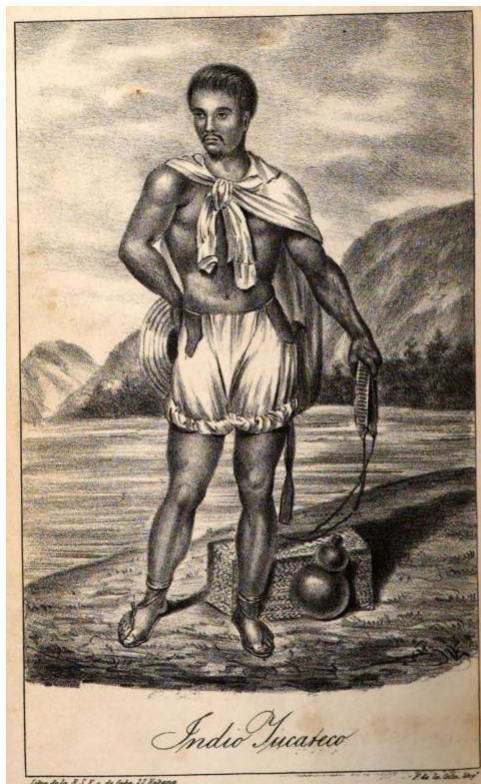
⁵⁴ HERNÁNDEZ, “El indio Yucateco”, pp. 425-430.

Existen estudios como el del historiador Christophe Giudicelli en el que se argumenta que los modelos de clasificación humana partieron de los modelos naturalistas, cuyas taxonomías fueron trasladadas para el caso de la población y a partir de los cuales se crearon inventarios, cuadros comparativos, tipologías y atlas, que posteriormente se llamaron etnográficos, GIUDICELLI, “Historia de un equívoco”.

⁵⁵ NOTT y GLIDDON, *Types of Mankind or Ethnological Researches*, p. 50.

economía visual que consiste en identificar los sistemas discursivos a partir con los que la imagen fue interpretada.

Figura 3. Indio Yucateco



Fuente: Anónimo, litografía en blanco y negro, litografiada por F. de la Costa, impresa en la litografía de la R.S.E., compañía de Cuba, 22, La Habana, en: *Registro Yucateco*, tomo III, 1846, entre pp. 424 y 425. Disponible en la Universidad de Harvard.

En el caso de esta versión del indígena hay semejanzas iconográficas con respecto al traje y accesorios simbolizados en las versiones de Waldeck y Blanco/Iriarte, aunque Hernández no se ocupó de informar acerca de estos marcadores culturales. Análogo a la versión mexicana de *El Liceo Mexicano*, en el *Registro Yucateco* se situó al indígena en un contexto rural en el que se consideraba que habitaba. Esto tal vez obedece al estado de naturaleza, fuera de la sociedad civil, en el que supuestamente el indígena permanecía, apreciación que corresponde con la teoría etnológica acerca de la permanencia física, moral e intelectual de los tipos a través del tiempo, la cual era extensiva a su cultura⁵⁶.

⁵⁶ EDWARDS, "Photographic 'types': The pursuit of method", p. 235.

En el artículo “El indio Yucateco”, de forma despectiva e incluso denigrante, Hernández caracterizó los indígenas como de “carácter raro”, a quien, si se les examinaba, se descubriría que eran “estúpidos”, aunado a su “incapacidad de raciocinio”⁵⁷. Según su visión, sus “necesidades naturales” como la alimentación, los indígenas la satisfacían con el menor esfuerzo y, después de hacer esto, “‘están en paz con toda la naturaleza’, como dice Rousseau del buen salvaje”⁵⁸. Desde la mirada iusnaturalista en torno al hombre en estado natural Rousseau así lo concebía: “sus deseos no pasan de sus necesidades físicas” y los únicos bienes que conocía eran la “comida, una hembra, y el descanso; los únicos males que teme son el dolor y el hambre.”⁵⁹. Asimismo, refiere: “lo veo saciando su hambre a la sombra de un roble, apagando su sed en el primer arroyo, encontrando su lecho al pie del mismo árbol que le proporciona su yantar, y ahí tenemos satisfechas sus necesidades”⁶⁰.

Esta supuesta condición y falta de aspiraciones de los indígenas eran consideradas como un problema desde la mirada del Estado, pues mientras no “ensancharan” sus necesidades, tampoco contribuirían a la “riqueza pública” y cumplirían con sus contribuciones civiles y religiosas⁶¹. Deberes a los cuales estaba supeditada la condición de ciudadano en los primeros años del México independiente. Al respecto, cabe recordar que la ciudadanía tenía una connotación fiscal y era concedida a la población que tuviera un trabajo honrado e ingreso que le permitiera realizar sus contribuciones. En este sentido, las acciones llevadas a cabo por la nueva república en los primeros años de independencia establecieron un estatus legal para todos los individuos asignándoles una igualdad jurídica, determinación que ponía énfasis en la construcción del Estado fiscal y no de la nación en términos étnicos, culturales o de identidad⁶². Para la nueva república, saber qué tipo y con cuánta población

⁵⁷ HERNÁNDEZ, “Costumbres de las indias de Yucatán”, pp. 290- 298 y “El indio Yucateco”, pp. 425-430.

⁵⁸ HERNÁNDEZ, “El indio Yucateco”, p. 426.

⁵⁹ Para el entrecomillado ROUSSEAU, *Discurso sobre el origen y los fundamentos*, p. 40; S/A, véase también “Civilización actual y civilización primitiva del Nuevo Mundo”, en *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, p. 450.

⁶⁰ ROUSSEAU, *Discurso sobre el origen y los fundamentos*, p. 49.

⁶¹ HERNÁNDEZ, “El indio Yucateco”, p. 426.

⁶² WARMAN, *Los indios mexicanos*, p. 23.

contaba era de particular importancia ante la “finalidad de cobrar la contribución personal a todo aquel mayor de 16 años, no importando la ‘calidad racial’”⁶³.

En este contexto ya se había suscitado el estallido de la Guerra de Castas en Yucatán⁶⁴. Posiblemente, por esta razón Hernández consideraba que “el indio [era] enemigo natural de la sociedad”. Citando a d’Holbach y su *Sistema de la naturaleza*, Hernández se refirió al indígena como de “naturaleza estoica”, pues no se reunía con los otros. Por lo anterior, lo consideraba como un obstáculo para lograr el ideal nacional, pues “*una nación no es mas que una grande reunión de hombres, que se reúnen por sus necesidades y placeres*”, el cual el indígena supuestamente no compartía, como sí lo hacía la parte “civilizada” de la sociedad. Los indígenas habitaban tranquilos en la “soledad de las montañas” sin “acordarse de que existen poblaciones y ciudades”, por esta razón Hernández pensaba que había que predicarles que “el aislamiento es contrario a la sociedad”⁶⁵. Incluso, Hernández temía que el indígena se alejara de la sociedad y, contrario a su deseo de “civilizarlo”, esto provocaría que se confundieran “con los salvajes que existen en nuestro territorio y Honduras”⁶⁶.

Por último, es importante destacar que el itinerario de la performatividad del indígena de Yucatán transitó de una caracterización enfocada en el traje y las actividades productivas que desempeñaba, como Waldeck muestra, a otra que describió el carácter, costumbres, condición, traje, fenotipo y fisonomía, según la concepción de Castillo. Incluso, este autor manifestó su propuesta para sacar al indígena de la condición en que vivía. Posteriormente, Hernández, interpretó la condición civilizatoria del indígena desde la perspectiva iusnaturalista del hombre en estado de naturaleza y la teoría etnológica de los tipos. Asimismo, el escritor manifestó que había que inculcarle la sociabilidad al indígena y sacarlo de su aislamiento. En un acto performativo posterior, Antonio García Cubas trató el tema del indígena de Yucatán desde una mirada que designó como etnográfica, la cual exponemos en el siguiente y último apartado de este itinerario performativo de la representación del indígena.

⁶³ ESCOBAR, *Los pueblos indios*, p. 13.

⁶⁴ FALCÓN, *Las rasgaduras de la descolonización*, p. 57.

⁶⁵ HERNÁNDEZ, “El indio Yucateco”, p. 427 y 428.

⁶⁶ HERNÁNDEZ, “El indio Yucateco”, p. 430.

4.1.3. La versión etnográfica del indígena yucateco de García Cubas

Algunas décadas posteriores de la publicación de las versiones analizadas del indígena yucateco, y una vez reestablecida la República en México después de la experiencia imperial, Antonio García Cubas también trató el tema en la parte “etnográfica y descriptiva” de *The Republic of Mexico in 1876* en aras de conocer la alteridad y con interés en clasificarla. Cabe recordar que García Cubas publicó esta obra con el objetivo de refutar las visiones erradas de los viajeros sobre el país. Asimismo, el autor impugnó la tesis de Humboldt sobre el crecimiento demográfico de los indígenas *versus* el decrecimiento de tal población⁶⁷. A este estudio de García Cubas también subyace el objetivo de crear registros visuales de los grupos indígenas que se consideraba estaban en el camino de la desaparición⁶⁸. Fue en el marco de estos intereses que abordó el tema de los yucatecos desde una perspectiva icono-textual.

Como lo describimos en el tercer capítulo, la obra está organizada en tres partes. La primera trata el tema de la población y su clasificación; la segunda de la inmigración de los primeros colonos a México. Mientras que la tercera aborda específicamente la parte etnográfica. Es decir, del estudio sobre el carácter, hábitos, actividades productivas y costumbres de las 19 familias etnográficas que, de acuerdo con García Cubas, habitaban en el país. Estos rasgos, como se ha destacado en los apartados anteriores, también fueron objeto de descripción por parte de los escritores previamente revisados, pero sin asignarle un carácter etnográfico. En esta sección, sólo abordamos el caso de la familia XV, la maya, en particular el caso de los yucatecos, de quienes García Cubas proporcionó una cromolitografía para representarlos. En ésta se incluye a un “indio del país maya”, cuyo origen el autor no informó, por lo que no está claro si el referente fue la *imagen matriz* waldeckiana, la versión del indígena yucateco de Iriarte/Blanco o la regional de F. de la Costa (ver figura 4)⁶⁹. No obstante, las semejanzas iconográficas entre éstas son evidentes, como veremos a continuación.

⁶⁷ Este interés por refutar las miradas extranjeras también fue compartido en Perú por autores como Manuel Atanasio Fuentes, en cuyo libro titulado *Lima*, refirió que: “esperaba rectificar algunas de las extrañas ideas que ‘ciertos viajeros europeos imaginativos’ habían escrito sobre el ‘país mágico’ (*pays féérique*) de Perú”, particularmente impugnar las “imaginativas” de los europeos en cuanto a las formas extremas, “groseras” y “desaliñadas” con la cuales construyeron su noción de tipo, además, a partir de un rango limitado de experiencia. Al igual que García Cubas, Fuentes utilizó la estadística como fuente de conocimiento, ejemplo de ello es su libro *Estadística General de Lima*, citado en POOLE, *Visión, raza y modernidad*, pp. 177 y 186.

⁶⁸ DOROTINSKY, “La puesta en escena de un archivo indigenista”, p. 65.

⁶⁹ Más adelante, en el capítulo VI, en la parte que corresponde al análisis de la obra de García Cubas trataremos su mirada sobre el tema indígena con mayor detenimiento.

Figura 4. Yucatecos. Mestizos in ordinary and holiday dress. Maya country Indian (detalle)



Fuente: Anónimo, lámina 7, grupo 3, cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el Taller Litográfico de Víctor Debray y Cía., en: García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, “La Enseñanza” Printing Office, 1876, entre pp. 104 y 105. Colección Digital de Harvard University.

La representación de los yucatecos en cromolitografía que García Cubas incluyó en *The Republic of Mexico in 1876* fue impresa en el taller litográfico de Víctor Debray sin informar la autoría del dibujante. En ésta, situó al “indio del país maya” en una escena en el extremo izquierdo, acompañado por dos mujeres “mayas mestizas”, es decir, la familia maya estaba conformada por indígenas y mestizos⁷⁰. Los personajes están situados en un contexto rural, quizá en un ejercicio de vincularlos con los mayas precolombinos, pues también hay una pirámide en los últimos planos de la cromolitografía. Por lo tanto, desde una mirada tipológica, el autor consideró al “indio del país maya” como una muestra de la permanencia del indígena del pasado.

En este caso, el texto de García Cubas no remite a la imagen para hacer inteligible alguna de las características representadas, por lo que tiene una función meramente ilustrativa. No obstante, el autor tuvo el interés de informar visualmente acerca de la población que conformaba esta familia etnográfica, es decir, García Cubas interpretó la imagen a partir de otro sistema discursivo. Es significativo que una descripción designada

⁷⁰ LÓPEZ, “Inhabiting Identities”, p. 134. El indio maya podía ser *masewal*, *otzil*, *humilde*, *mayero*, *catrín* y *mestizo*; mientras que las mujeres mayas representadas en la litografía eran mestizas.

como etnográfica fue ilustrada con una imagen que puede ser considerada como costumbrista. Incluso, como se puede apreciar, la descripción tiene este carácter si se le compara con los autores previamente analizados. Como se notará en el sexto capítulo, García Cubas con frecuencia tuvo la intención de engarzar el texto y la imagen en la construcción del conocimiento en torno al indígena y su clasificación. Cabe recordar que tal formato iconotextual, aquí lo analizamos como un acto performativo. En este caso, el carácter performativo de lo visual radicó en que las bases iconográficas y el orden gráfico, los cuales Waldeck estableció, permearon la concepción del indígena en Blanco/Iriarte, de la Costa y García Cubas, lo que se traduce en toda la segunda mitad del siglo XIX.

De acuerdo con García Cubas, esta familia la conformaban los indígenas pacíficos que vivían integrados con las otras razas en los pueblos y haciendas de las regiones del sur, así como por los insurrectos de la parte oriental del departamento en el poblamiento de Chan-Santa Cruz. Éste es uno de los lugares donde la Guerra de Castas se gestó y que se convirtió en el centro religioso, político y militar de todo el movimiento. La principal actividad productiva de los indígenas mayas era la agricultura, particularmente el cultivo del maíz. También se dedicaban a la manufactura de sacos, hamacas, cordones de henequén y sombreros de paja. Los indígenas eran de carácter tímido, astutos y desconfiados como todas las “razas indígenas de México”. Asimismo, a decir de García Cubas, eran idólatras y creían en las brujas y los fantasmas.

El geógrafo también describió la vestimenta de los indígenas mayas desde una perspectiva costumbrista, o a partir de las colecciones de trajes, como en las versiones previas. La vestimenta consistía en una camisa blanca de algodón ancha que les llegaba hasta las rodillas; un pañuelo, un sombrero de paja y sandalias atadas con cuerdas de henequén. Cuando los indígenas mayas trabajaban se desnudaban y sólo utilizaban una “pampanilla” o tela para cubrirse, la cual también llamaban *huit* y que elaboraban con un trozo de algodón. En este caso, García Cubas no consideró que la desnudez fuese condición de los indígenas, como Gerónimo Castillo pensó. La descripción de García Cubas es similar a la que proporcionó el cura de Yaxcabá, Bartolomé de Granados Baeza en 1845, sobre el traje, vida y costumbres de los indígenas. Posiblemente fue una de sus referencias para la descripción

etnográfica de los yucatecos⁷¹. Esto último es posible si se tiene en cuenta que, para la formación de su carta etnográfica, García Cubas utilizó la información textual y visual que le proporcionaron algunos curatos del país, como referimos en su trayectoria formativa y como lo evidencian los apuntes alojados en el Museo Nacional de Antropología e Historia⁷².

Desde una apreciación hercúlea, como en las otras versiones, García Cubas caracterizó la constitución física del indígena del país maya como robusta, de estatura mediana, cara redonda, cabello negro, lacio y espeso, sin barba, de cuello ancho, brazos y piernas fuertes. El pigmento de su piel era cobrizo y se volvía más oscuro por la exposición constante al sol, mientras que el de la mujer era más claro para remarcar que eran mestizas. En este caso, una diferencia del trabajo de García Cubas con respecto a las miradas anteriores radica en que su objetivo fue clasificar a los yucatecos, entre estos al indígena del país maya, en una familia etnográfica a partir del criterio del leguaje. Para ello, García Cubas retomó el trabajo de Francisco Pimentel, pues, desde su perspectiva, todos los indios mayas hablaban el mismo “dialecto”.

Así pues, en la apreciación de García Cubas, el traje no era el marcador adecuado para clasificar a los indígenas, sino la lengua. De tal forma que, en el análisis del itinerario performativo del indígena de Yucatán, se aprecian cambios en los marcadores utilizados para dicho fin. Waldeck lo hizo a partir del traje; Castillo por medio de la desnudez, costumbres, carácter y traje; Hernández a través de evaluar su grado de “civilización”, y García Cubas principalmente desde una perspectiva filológica con el uso de la lengua con pretensión clasificatoria y costumbrista al describir su carácter, hábitos, fisonomía y costumbres.

De acuerdo con García Cubas, y desde su concepción de lo etnográfico, éstos eran los “rasgos más característicos” de los indígenas de Yucatán, quienes con sus ininterrumpidas insurrecciones habían devastado su hermoso y opulento país. Para el geógrafo, como hemos referido, las razas indígenas en general estaban próximas a la extinción *versus* al crecimiento demográfico que Humboldt diagnosticó. Ésta era la situación de los indígenas mayas quienes, aunque habían alcanzado un grado avanzado de civilización, su población decreció a consecuencia de la “Guerra de Castas”. En este caso, García Cubas refirió que su fuente de

⁷¹ DEL GRANADO Baeza, Bartolomé, “Los indios de Yucatán”, *Registro Yucateco*, Imprenta de Castillo y Compañía, tomo I, (1845) pp. 165- 179.

⁷² “Apuntes y documentos que sirvieron para la geografía de las lenguas”, Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AHBNAH), 3ª serie de Papeles Sueltos, Rollo 5, Caja 3, Legajo 9.

información para tratar el caso de la familia maya fue Santiago Méndez, gobernador de Yucatán⁷³.

Posteriormente, en su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), García Cubas incluyó una carta etnográfica que incluye tipologías representativas de los indígenas que habitaban en México. Al respecto, es de llamar la atención que, en el caso de la familia maya, a partir de una cirugía de la imagen, el indígena yucateco fue sustituido por dos hombres mestizos, como si hacia 1885 el indígena ya no formara parte de la familia maya y estuviese integrada únicamente por la raza “mezclada”, designación que era utilizada en la época (ver anexo 9).

De acuerdo con lo presentado, los actos performativos del indígena yucateco, que a su vez conforman el itinerario de su representación a mediados del siglo XIX, transitó por diferentes retóricas, lo que evidencia que su caracterización literaria es fluctuante, mientras que la visual es, hasta cierto punto, iconográficamente estable. Por ejemplo, en lo literario, comienza con una mirada enfocada en la cultura material del traje, como en el caso de Waldeck. Después, Castillo, además del traje, caracterizó al indígena a partir de su desnudez, la descripción dual de su carácter, costumbres y condición. Hernández se enfocó en interpretar su estado civilizatorio desde los planteamientos iusnaturalistas del hombre en estado de naturaleza, pero sin describir sus características. Finalmente, desde una perspectiva que García Cubas calificó de etnográfica, el autor describió al indígena por medio de su traje, carácter, hábitos, actividades productivas y costumbres, incluyendo su clasificación a partir del criterio lingüístico. Además, el autor informó de la ubicación del indígena maya, en específico, en un territorio al sur de México. De acuerdo con lo anterior, en la mirada etnográfica de García Cubas confluyen la perspectiva de las colecciones de trajes de Waldeck, la costumbrista de Castillo, la etnológica y del hombre en estado de naturaleza de Hernández y la filológica de Francisco Pimentel (ver tabla 7).

⁷³ GARCÍA, *The Republic of Mexico en 1876*, pp. 109-112.

Tabla 7. Imagen matriz y reensambles de la representación del indígena yucateco

Publicación	<i>Viaje Pintoresco y Arqueológico</i> (1838) Autor: Federico de Waldeck	<i>El Liceo Mexicano</i> (1844) Editor: José Mariano Lara	<i>Registro Yucateco</i> (1846) Editor: Gerónimo Castillo	<i>The Republic of Mexico in 1876</i> Autor: Antonio García Cubas
Título de la litografía	<i>Indio contrabandista del interior</i>	<i>Indio Yucateco</i>	<i>Indio Yucateco</i>	<i>Yucatecos. Mestizos in ordinary and holiday dress. Maya country Indian</i>
Texto asociado	“Indien contrebandier de l’intérieur”	“Carácter, costumbres y condición de los indios en el departamento de Yucatán”	“El indio yucateco”	“XV. Maya Family”

Fuente: Elaboración propia

Como lo hemos puesto de manifiesto, la imagen de Waldeck fue la base para reensamblar diferentes versiones del indígena de Yucatán, en las que se conservaron ciertas convenciones iconográficas, principalmente la corporeidad y el traje, con excepción del contexto. En este sentido, para el ensamble de la imagen del indígena yucateco, Waldeck la codificó desde la tradición de las colecciones de “trajes” en boga de la época. Un lenguaje utilizado en lo internacional para caracterizar visualmente a la población, y en este caso al indígena. Al respecto, Waldeck también plasmó su imaginario respecto a su concepción del cuerpo desde la mirada académica vigente.

En el caso del ensamble de las estampas en litografía para la edición de *El Liceo Mexicano*, los artistas mexicanos Blanco o Iriarte se apropiaron la *imagen matriz* de Waldeck, que, posteriormente fue adecuada por artistas cubanos para una versión regional. Las similitudes en estas versiones es que todos representaron la materialidad del traje como un identificador que era utilizado en Europa con los mismos fines y que era empleado para caracterizar a la población indígena de Yucatán. Es decir, son casos de “representaciones

locales en formatos globales”⁷⁴. Aunque, como se pudo apreciar, el criterio lingüístico también fue utilizado por García Cubas para clasificar a los indígenas con pretensión etnográfica, el cual fue utilizado previamente en la Colonia para identificarlos.

Respecto a las apreciaciones sobre el pigmento de la piel en las diferentes versiones, es significativo que, para Waldeck, el indígena yucateco era de piel muy oscura y lo situó en un contexto urbano, mientras que Blanco/Iriarte concebían al indígena en un contexto rural, aunque su tono de piel más claro. En la mirada del litógrafo cubano, el indígena también pertenecía a un contexto rural, pero se le representó con la piel más oscura que en la versión mexicana. La tonalidad de piel vuelve a ser clara en la versión de García Cubas. Como vemos, aunque se represente al mismo sujeto, su pigmento de piel es cambiante dependiendo de las concepciones del indígena que los artistas y escritores tenían. En este sentido, esta sección sugiere que, para comprender el proceso de invención de la etnicidad del indígena de Yucatán y cómo fue modelada su imagen en el siglo XIX desde la perspectiva de artistas e intelectuales, es necesario analizar el itinerario de los actos performativos que se ensamblaron de él a la par de las descripciones que se proporcionan de las litografías y demás elementos. Lo anterior porque éstas dotaron de contenido a la etnicidad del indígena en cuanto a la materialidad del traje, corporeidad, pigmento de piel y forma de vida.

Finalmente, el análisis de los reensambles del indígena yucateco permiten observar que su representación visual fluctuó entre concebirlo en espacios urbanos, como en el caso de Waldeck, a situarlo en espacios rurales, principalmente en el caso de las versiones difundidas en publicaciones mexicanas. Ello refleja la concepción del ámbito rural como el hábitat de esta población que, se creía, permanecía en estado de naturaleza todavía en el siglo XIX, un periodo crucial de conformación de la nación mexicana. Otra característica que se asocia con esta supuesta condición del indio fue la desnudez, que a veces se proyectó como cotidiana y, en otras ocasiones, sólo cuando trabajaba. Estos aspectos en ocasiones fueron remarcados en las descripciones, las cuales, además, señalaron otros rasgos, como su condición, moral, costumbres y religión.

Como una suerte de palimpsesto, en el seguimiento al itinerario performativo del indígena en arte el litográfico fue posible observar que en su representación convergen

⁷⁴ SZIR, “Tecnología de la visualidad”, p. 106.

iconografías de diferentes temporalidades. Tales como las concepciones clásicas del cuerpo que prevalecían en la academia de arte. La tradición de las colecciones de trajes e imágenes mentales de larga duración, como la desnudez, una condición que, además de sus características físicas, se creía que los indígenas mantuvieron desde tiempos lejanos y que cuadraba con la concepción tipológica de la etnología en la época. Éstas son versiones que abrevaron de temáticas de alcance transnacional, las cuales estuvieron disponibles por medio de un mercado global de imágenes que las puso en circulación. Tales expresiones fueron utilizadas con diferentes propósitos e interpretadas desde sistemas discursivos distintos, los cuales fue posible identificar por medio de la categoría de economía visual.

El interés por la representación del indígena yucateco partió por retratarlo como una tipología popular que era típica del grupo, como en el caso de Waldeck y, para informar en Europa cómo era. Posteriormente, el indígena fue representado desde una mirada que informó acerca de su condición y que, por el hecho de formar parte de una población que era considerada como una amenaza que desestabilizaba a la nación debido a la “Guerra de Castas”, su carácter fue explicado por el supuesto odio del indígena hacia el blanco, el cual se conjugaba con regresiones atávicas manifestadas en forma de violencia. La imagen de “salvaje” en la época, proyectada en el indio yucateco, hasta cierto punto también era extensiva a las “tribus salvajes”, como se podrá apreciar en el próximo apartado.

4.2. Conocimiento y representación de las “tribus árabes americanas”

La apreciación del “indio salvaje” o “bárbaro” como una amenaza para la nación, obstáculo para su “progreso” y “civilización” fue una constante en el devenir de las sociedades en América hasta finales del siglo XIX. En la tercera década de esta centuria, la colonización de Texas, la conquista del oeste en Estados Unidos y la escasez de búfalo en estos territorios fueron factores que redujeron el espacio y recursos de los indígenas para su supervivencia. Estas circunstancias, aunadas principalmente al establecimiento de un nuevo lindero después del final de la guerra entre México y Estados Unidos, obligaron a los indígenas a desplazarse hacia nuevos territorios del norte de México. Esto, desde la mirada del Estado mexicano, los indígenas lo hacían para atacar ranchos, haciendas y poblaciones, robar ganado, tomar

cautivos y asesinar a la población⁷⁵. Sin embargo, desde la perspectiva de los apaches, comanches, lipanes y demás “nómadas”, sus territorios fueron invadidos por los gobiernos norteamericano y mexicano.

Las incursiones de los apaches y lipanes, quienes percibían el espacio como permeable y de límites difusos, fueron una de las principales preocupaciones del gobierno mexicano que, a diferencia de tales grupos, concebía el territorio delimitado por fronteras. El territorio fue modificado a consecuencia de la guerra y, por ende, la interacción entre estadounidenses, mexicanos y “tribus”. La imagen de los “indios salvajes” como amenaza durante el siglo XIX para la perspectiva de gobiernos liberales y conservadores, republicanos e imperiales, de los gobiernos estatales y municipales, así como de la propia población, significó una justificación para hacerles la guerra. Ésta incluía la toma de cautivos, el asesinato, despojo de los bienes de los indígenas e incluso su exterminio. Un ejemplo de la percepción acerca de los “indios salvajes” y las medidas radicales contempladas la prensa lo manifiesta cuando refirió la necesidad de recurrir a *contratas de sangre* para detener las incursiones de los “bárbaros”. Un método que, aunque había sido “vituperado”, producía muy buenos resultados, “sin que nadie pueda echarnos en cara, que nuestros compatriotas de aquellos puntos recurren a medios reprobados o dudosos, para liberarse de sus mortales enemigos.”⁷⁶.

Además de la violencia, otra de las estrategias que los gobiernos implementaron fue la firma de los “tratados de paz”, como el de 1843 con los comanches y el de 1845 con los lipanes⁷⁷. Esta posibilidad de alianza con las “indios amigos” o “pacíficos” incluso fue plasmada en la constitución de 1857, artículo 111, fracción 1ª que permitía a los estados fronterizos establecer coaliciones “para la guerra ofensiva ó defensiva contra los bárbaros”⁷⁸. A mediados de esta misma centuria, retomando el concepto de presidios que el Imperio Hispánico estableció previamente, se fundaron algunas colonias militares para conservar la integridad territorial. Igualmente, el gobierno firmó algunos tratados con “indios amigos”

⁷⁵ Al respecto véase TERRAZAS, “Efectos del nuevo lindero” y RODRÍGUEZ, *La guerra entre bárbaros y civilizados*.

⁷⁶ “Irrupciones de los indios bárbaros. Triste situación de los Estados fronterizos. Medidas desesperadas”, en *El Universal* (30 agosto 1849).

⁷⁷ RODRÍGUEZ, *La guerra entre bárbaros y civilizados*, p. 152.

⁷⁸ Citada en: FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 56.

como los lipanes, kikapús y mascogos para permitir su establecimiento en el país, a cambio de contribuir a salvaguardar las propiedades y soberanía que, en ese contexto, era identificaba con la defensa del territorio⁷⁹.

Este tema era de gran interés para el gobierno y también fue uno de los más tratados en las publicaciones decimonónicas. Un caso de ello es *La Revista Científica y Literaria*, cuyo objetivo fue tratar de los “asuntos del más grande interés para la civilización de la República”. Entre sus contenidos, la revista incluía “artículos de costumbres”, sobre “las antigüedades, las bellas artes y las ciencias”, temas que, en la medida de lo posible, eran “ilustrados con estampas litográficas”. Su publicación fue semanal, el precio de cada entrega era de dos reales en la ciudad de México, y, en los departamentos “franco de porte”⁸⁰. En términos de distribución, la revista fue comercializada en 47 poblaciones de México y en ciudades del extranjero como La Habana, Matanzas, Puerto Rico, Nueva York, Nueva Haven, Filadelfia y Cádiz⁸¹.

Antes de analizar la representación del “indio salvaje” en el arte litográfico en esta revista, es importante referir que previamente se hizo a partir de otras técnicas. A finales del siglo XV, algunos artistas europeos retrataron al “indio salvaje” a través del grabado para informar visualmente de su presencia en el Nuevo Mundo. La máxima exacerbación de la imagen de este indígena fue la de “antropófago” y “caníbal” que el geógrafo e historiador Jesús Bustamante identifica con el arquetipo del “indio emplumado”. Cabe decir que el vocablo de “arquetipo” aquí lo entendemos en los mismos términos del autor, es decir, se trata de una “idea o concepto subyacente a una serie de tipos concretos, que les dota de una significación común y permite su clasificación”⁸². En el siglo XIX, en el contexto de conformación de los estados nación en Europa e Hispanoamérica, una de las imágenes más

⁷⁹ Art. 4º “Decreto del gobierno- Sobre el establecimiento de colonias militares y su reglamento”, Número 3095, 19 de julio de 1848 en: DUBLÁN y LOZANO, *Legislación Mexicana*, TOMO V, pp. 422-423.

⁸⁰ “Franco de porte”, en el siglo XIX, hace referencia a que el editor se hacía cargo de los costos del transporte que implicaba la distribución de la revista en los estados.

⁸¹ “Introducción”, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, publicada por los antiguos redactores del *Museo Mejicano*, México, Imprenta litográfica calle de la Palma no. 4, 1845, Tomo I, pp. I- II, disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

⁸² Véase BUSTAMANTE, “La invención del indio americano y su imagen”.

Para ahondar más al respecto: ALEGRÍA, *Las primeras representaciones gráficas*; SEBASTIÁN, *Iconografía del Indio Americano*.

difundida del indio fue la del “bárbaro sanguinario”, un ejemplo es *El ataque de los pieles rojas* (1858) publicado en la revista alemana *Die Gartenlaube*⁸³ (ver anexo 10)

A escala regional también se representó a este indígena a través de la pintura. Dos ejemplos son *The Murder of Jane MacCrea* (1846) de N. Currier en el caso de Estados Unidos y *La vuelta del malón* (1892) de Ángel della Valle de Argentina⁸⁴ (ver anexo 11 y 12). Es decir, fue un arquetipo que tuvo símiles en diferentes latitudes. Igualmente, en esta centuria fueron representadas a través del arte del grabado en calendarios y almanaques las “tribus bárbaras... que habitaban los departamentos internos de la República Mexicana”⁸⁵ (ver anexo 13). Además, se hicieron ilustraciones a través del arte litográfico en el siglo XIX, representaciones que analizamos en este apartado.

Como en el caso de la imagen del indígena de Yucatán, uno de los antecedentes inmediatos de las representaciones del “indio salvaje” fueron las obras de artistas viajeros. En el caso de la obra de Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828) incluye la litografía *Cacique apache* (ver anexo 14). Similar al trabajo de Waldeck para el caso del “indio yucateco”, Linati representó su vestimenta y accesorios, en este caso las armas que utilizaba y cuya descripción fue proporcionada en un artículo con el mismo título desde una perspectiva de las colecciones de trajes⁸⁶. Más de un siglo después de la publicación del álbum de Linati, en 1956, el historiador y crítico de arte Justino Fernández prologó la edición facsimilar en términos del realismo que la obra proporcionaba y *Cacique Apache* fue objeto de su crítica. La imagen del sujeto le resultaba errada a Fernández, ya que representaba más una “especie de Gengis Khan americano” que un “indio salvaje”

⁸³ “El ataque de los pieles rojas” (“Indianische Raubzug”), grabado en madera aparecido en la publicación popular alemana *Die Gartenlaube*, vol. 6, 1858, no. 40, p. 569, consultado en: BUSTAMANTE, “La invención del indio americano”, párrafo 43.

⁸⁴ Consultado en BUSTAMANTE, “La invención del indio americano”, ver particularmente el apartado de “El bárbaro sanguinario”.

⁸⁵ CUMPLIDO, Ignacio, “Tribus bárbaras. Idea general de las que habitan las fronteras de los departamentos internos de la República Mexicana”, *Sesto calendario portátil, de Ignacio Cumplido, arreglado al Meridiano de México para el año de 1841*, México, Impreso por el propietario en su oficina Calle de los Rebeldes, no. 2, HMLT, colección de folletería, Tema 05.04, Caja 6, Folleto 42. En el caso de este calendario, incluye tipologías en grabado de por lo menos nueve tribus del norte de México y sur de Estados Unidos.

⁸⁶ LINATI, *Trajes civiles, militares y religiosos*, p. 92.

americano. Al respecto Fernández refirió que, “el tipo de ‘indio’ es más bien mongólico y nada hace pensar que se trata de un indio americano. La estampa es preciosa y ‘exótica’”⁸⁷.

En el mismo tono de crítica, a finales de la década de 1960, Fernández se refirió nuevamente a la estampa en su obra sobre el arte decimonónico en México. En esta ocasión, la representación del “indio bárbaro” le resultó “curiosa” porque el sujeto representado parecía un “mongol” dibujado bajo los cánones del arte clásico, como en el caso del indígena yucateco previamente analizado. Al respecto, es importante señalar que esta observación de Fernández tiene correspondencia con lo planteado por Burke en términos de que, en este contexto, iconográficamente el “otro” fue visto “a través del prisma de la época clásica”, o en los términos de la historiadora Erika Pani, eran “indígenas que parecían héroes clásicos apenas disfrazados”⁸⁸.

Esta forma de representar al “indio salvaje” que Fernández criticó por lo poco que informaba acerca de sus características quizá obedece a que, en el siglo XIX, los escritores establecían ciertos paralelismos culturales entre “los indios salvajes” del norte y el mundo árabe. Por ejemplo, en la capacidad de los indios para domar el caballo, razón por la cual se llegó a considerar que éstos se habían “convertido en verdaderos tártaros”⁸⁹. Igualmente, el arte fue influenciado por estas interpretaciones y tal vez en esto radica la razón de que se lo representó con dichas características. Un paralelismo de larga data establecido entre la población árabe y los indígenas de América con relación al traje se encuentra en las descripciones que Hernán Cortés proporcionó de los habitantes del Nuevo Mundo. En sus cartas de relación, el cronista refiere la presencia de “almaizales” en la vestimenta de las mujeres y de “alquiceles moriscos” en la ropa de los hombres⁹⁰.

Este tipo de paralelismos también formó parte de las explicaciones que literatos mexicanos como Manuel Payno proporcionaban sobre las “tribus salvajes” en el siglo XIX, quien observó algunas semejanzas en los rituales mortuorios y en las prácticas poligámicas⁹¹.

⁸⁷ FERNÁNDEZ, “La visión de México de Claudio Linati”, p. 36.

⁸⁸ BURKE, *Visto y no visto*, p. 117; PANI, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, p. 33.

⁸⁹ “Civilización actual y civilización primitiva”, p. 450.

⁹⁰ CORTÉS, *Cartas de relación*, pp. 16-17; véase también LEÓN, “Lo que supo y lo que no supo Hernán”.

⁹¹ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 56; Manuel Payno, “Los comanches”, publicado por primera vez en *El Siglo XIX*, 29 de noviembre de 1841, pp. 2-3; consultado en: PAYNO, *Panorama de México*, pp. 26-27.

Así, en 1869, Payno concluía con respecto a los indígenas del norte: “nuestras tribus cazadoras son realmente árabes americanos”, cuyo “origen [era] desconocido” y se resistían “a toda indagación histórica”⁹². Un caso de estos “árabes americanos” fue representado en la litografía *Escenas en el desierto* por los litógrafos Plácido Blanco y Joaquín Heredia, cuya descripción fue obra de Manuel Payno en el artículo “Vida y costumbres de los salvajes”, acto performativo que analizamos a continuación.

4.2.1. De sioux a comanches

Si bien hemos hecho referencia al antecedente pictórico en litografía de los “indios salvajes” en la obra de Claudio Linati, es necesario asentar que con *Escenas en el desierto* sucedió algo similar a los casos de las litografías del indígena yucateco que fueron reensambladas a partir de *Indio contrabandista del interior*. Desde una perspectiva del tercer momento de la economía visual, la cual considera el tema de los usos de la imagen, *Escenas en el desierto* fue ensamblada por medio del grabado *Horse racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre*, incluido en el atlas de imágenes de la obra de Maximilian de Wied-Neuwied, *Maximilian, Prince of Wied's, Travels in the interior of North America, 1832-1834*. Esta obra es un estudio que el príncipe Maximilian realizó durante su viaje por el río Misuri. Karl Bodmer fue el artista que lo acompañó y creó el dibujo *in situ* para el grabado, la compañía Du Casse & Doherty se encargó de grabarlo y la imprenta de Bougard de París de imprimirlo⁹³

El estudio del príncipe Maximilian es de carácter botánico, entomológico, etnográfico y zoológico. Con lo que respecta al conocimiento de los indígenas sioux, comprende el estudio de sus costumbres, carácter, fisonomía, fenotipo y actividades productivas. De acuerdo con su estudio, la tribu sioux era una de las más numerosas, también conocida como

⁹² PAYNO, Manuel, “Razas indígenas”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1869, tomo I, pp. 496-505; artículo disponible también en: PAYNO, *Panorama de México*, p. 227.

⁹³ VON WIED, *Prince of Wied's, Travels in the interior*. Disponible en Project Gutenberg: https://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=Maximilian%2C+Prince+of+Wied%27s&submit_search=Go%21

En el caso del Atlas de imágenes de la obra se encuentra disponible en Library of Congress: <https://www.loc.gov/resource/lhbtn.th025/?st=gallery>
<https://www.loc.gov/item/92511246/>

Otra versión de este grabado se encuentra alojada en The New York Public Library Digital Collections: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-1b22-a3d9-e040-e00a18064a99>

Obras consultas en el año 2024.

Maximilian fue un explorador, etnólogo y naturalista alemán. Agradezco al Dr. Pascal Riviale por informarme de la existencia de este grabado.

“blood-thirsty savages”. Tal grupo se dedicaba principalmente al robo de caballos y a la cacería, sólo dos ramas de esta tribu cultivaban maíz y otras plantas, razón por lo cual el autor consideraba que eran pobres⁹⁴.

Acerca de la función de la imagen en el trabajo del príncipe, la obra incluye un atlas en el que figura el grabado *Horse racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre*, al cual Maximilian remite en el momento que describe la cultura de los sioux alrededor del caballo y el juego. Este formato y los otros elementos como las redes que hicieron posible su producción, circulación y usos, como hemos señalado en varias ocasiones, lo entendemos aquí como un acto performativo utilizado recurrentemente en la cultura visual decimonónica a nivel internacional, que también fue el caso de esta publicación. En lo fenomenológico, el grabado representa una carrera de caballos, escena que Bodmer dibujó y a la cual Maximilian refiere para hacer inteligible su descripción en los siguientes términos: “como ha representado el señor Bodmer”⁹⁵ (ver figura 5).

Figura 5. Horse Racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre



Fuente: Karl Bodmer (dibujante), grabado, grabado por Du Casse & Doherty, impreso en la imprenta de Bougard, París, 1834, en: Von Wied-Neuwied, Maximilian, Prince of Wied's, *Travels in the interior of North America, 1832-1834*, vol. I, París, Artur Bertrand editor, por Hölscher para la Edición alemana, por Ackermann & Co. para la Edición inglesa, 1906, lámina no. 30 del Atlas de la obra.

⁹⁴ VON WIED, “Chapter XII. Voyage from l’eau qui court to Fort Pierre, on the Teton River (The Little Missouri), and stay there, from may 13th to June 4th” en VON WIED, *Prince of Wied's, Travels in the interior*, párrafo 307.

⁹⁵ En el original: “as Mr. Bodmer has represented”.

En este caso, no se trata de una representación tipológica de individuos sino de una escena que Maximilian observó en la “agencia” Sioux de Fort Pierre y que Bodmer ilustró. En la obra se indica que el dibujo para el grabado fue realizado *in situ* por Bodmer; no obstante, el historiador cultural Brian Dippie ha cuestionado esta afirmación refiriendo que el dibujo “escénicamente fue una creación de estudio inventada [por Bodmer] en colaboración con Maximilian años después del hecho”⁹⁶. Este aspecto lleva a plantear la pregunta sobre qué parte del grabado constituye un testimonio fidedigno en los términos que Burke lo plantea de si fue dibujado *in situ* o es una recreación posterior. Pero más allá del carácter testimonial del grabado, lo que nos interesa aquí es que se trata de una representación que circuló en el mercado global de imágenes, cuyas bases iconográficas fueron apropiadas para la manufactura de una versión mexicana en litografía que fue interpretada desde otro discurso.

Esta *imagen matriz*, que originalmente representó una carrera de caballos entre los sioux, después de circular once años en el mercado de imágenes fue adecuada para la manufactura de la litografía *Escenas en el desierto* y pasó a ilustrar unos comanches. Plácido Blanco la dibujó y Joaquín Heredia la litografió, mientras que el taller litográfico de Hipólito Salazar se encargó de imprimirla⁹⁷. De acuerdo con el artículo descriptivo de Payno, en la litografía se muestra a unos comanches, también conocidos con el nombre genérico de apaches quienes, si bien conformaban una “nación” sin que se aclare en qué términos, no lo eran en cuanto a sus “costumbres y trajes” pues no eran “uniformes”⁹⁸.

⁹⁶ DIPPPIE, “Karl Bodmer’s North American Prints”, pp. 87-88. En el original: “was scenically a studio creation concocted in collaboration with Maximilian years after the fact.”

⁹⁷ En lo que se refiere a la plástica, una escena, también conocida como cuadro de costumbres tenía el objetivo de representar las costumbres o folklore de una región que formaban parte de la tradición, la cotidianidad o los hábitos bajo una mirada romántica y pintoresca, véase MÁXIMA, “Costumbrismo”.

⁹⁸ Plácido Blanco y Joaquín Heredia, *Escenas en el desierto* (litografía), taller litográfico de Hipólito Salazar; Manuel Payno, “Vida y costumbres de los salvajes” (artículo), *Revista Científica y Literaria*, tomo I, José Mariano de Lara editor, 1845, pp. 54- 57. Respecto al trabajo de Joaquín Heredia, Pérez Salas señala que el dibujante trabajaba sus personajes a la francesa y, curiosamente la versión que ideó de los comanches tuvo como referencia una obra publicada en Francia. El autor utilizaba todo el espacio para retratar las figuras de cuerpo entero y de pie; también enfocaba su atención en las actitudes del personaje y, sobre todo, en la indumentaria, PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 235. Respecto a las firmas de los autores, de acuerdo con Iturriaga, para el caso del dibujante o delineador, sus abreviaciones eran: *dib.* o *del*; el trabajo de trasladar el dibujo a la piedra lo hacía el litógrafo grabador y podía firmar como *lith.* o *sc.* o *sculp.*; por su parte, el impresor firmaba como: *i.*, o *im.*, o *imp.*; mientras que el editor como, *ed.* o *edit.*, ITURRIAGA, *Litografía y grabado*, p. 12; Para los entrecomillados Ignacio Cumplido, “Tribus bárbaras. Idea general de las que habitan las fronteras de los departamentos internos de la República Mexicana”, *Sesto calendario portátil, de Ignacio*

Como hemos referido, el interés por los comanches se explica principalmente por el miedo que generaban debido a sus incursiones en los estados del norte de México para el abigeato, pero también por su cultura alrededor del caballo y lo atractivo que ésta resultaba. Incluso, la cultura de los comanches llegó a ser objeto de espectáculo en la ciudad de México. En este sentido, el miedo y la curiosidad por su cultura fueron motivos de interés por estos “indios salvajes”. Uno de los entretenimientos más populares a mediados del siglo XIX, además del juego de pelota, el billar y las peleas de gallos, eran las corridas de toros, a las que Santa Anna era afecto⁹⁹. En 1851, en una corrida de toros fue anunciada la actuación de “dos verdaderos indios salvajes de la tribu comanche, en su traje propio”, cuyo espectáculo consistía en picar un toro mientras estaban “montados en potros cerreros, con la silla que acostumbran en sus correrías”, uno de ellos daría “muerte al toro con flechas de la misma manera que cazaban animales en su país”¹⁰⁰.

Así pues, al retornar a la descripción de Payno de los comanches, ésta incluye la de su traje, fisonomía, carácter y costumbres. Con lo cual, el autor trató los mismos aspectos que Maximilian. Ambos autores recurrieron a formatos que eran utilizados para la caracterización de la población internacional y localmente, como Castillo y García Cubas lo hicieron en el caso del indígena yucateco. A decir de Manuel Payno, eran dos los trajes que los comanches utilizaban. El ordinario consistía en “unos calzones o *mitazas* de gamuza amarilla... adornado por ambos lados con un fleco de la misma gamuza, y de una especie de levita de piel de cíbolo o venado, llena de chapetas de plata y chaquira”. En el caso del “vestido de guerra de los capitanes [era] de más lujo, agregando un penacho de cerda con dos cuernos de toso [*sic*], un cendal de plumas exquisitas y un chimal [escudo]”¹⁰¹.

Esta descripción de Payno de la cultura material de los comanches, que puede ser caracterizada como costumbrista, además de los paralelismos que guarda con la que Maximilian proporciona, es similar a la que en este mismo contexto la Sociedad Mexicana

Cumplido, arreglado al Meridiano de México para el año de 1841, México, Impreso por el propietario en su oficina, Calle de los Rebeldes, no. 2, HMLT, *colección de folletería*, Tema 05.04, Caja 6, folleto 42. Cursivas en el original.

⁹⁹ ZORAIDA, “Los primeros tropiezos”, p. 797.

¹⁰⁰ “Plaza nueva de toros en el paseo nuevo”, en *El Monitor Republicano* (06 diciembre 1851).

¹⁰¹ Manuel Payno, “Los comanches”, en *El Siglo XIX* (29 noviembre 1841) en: PAYNO, *Panorama de México*, p. 22. Cursivas en el original.

de Geografía y Estadística (SMGE) ofrecía de estas “tribus”, la cual era valorada como científica. La SMGE informó en su *Boletín* que los indios:

[...] visten una tira de cualesquiera lienzo, que aseguran con una correa que fajan a la cintura, metida entre las piernas, estendiendo sus extremidades adelante y atrás, y así cubren la honestidad: unos zapatos de gamuza muy bien hechos, cosidos con nervios de los mismos animales de que se sustentan, llamando a éstas *teguas*, y al lienzo tapa-rabo: este es el traje común, y los más ricos o de rango, además usan unos pantalones de gamuza¹⁰².

Estas notas sobre los “indios salvajes” tenían un referente empírico pues, de acuerdo con Lamberg, fueron “tomadas de la naturaleza”, conocimiento que el autor se proponía ampliar visualmente al incluir en su trabajo “varios dibujos”, “tanto de *trajes* como de vistas de la frontera donde residían estos indios”¹⁰³. Al respecto, es importante indicar que, con lo que respecta al conocimiento del indígena, en este contexto también se valoraba el hecho de que las notas fuesen tomadas directamente en el lugar de estudio en una suerte de trabajo pre-etnográfico. Al igual que en el caso de los dibujos, fuesen para grabados o litografías, al levantamiento de notas *in situ* se les asignaba un carácter fidedigno. No obstante, ésta no es una característica a la que se haga referencia en el caso de la litografía de Blanco y Heredia.

De nueva cuenta, al volver con la descripción de Payno de los “árabes americanos”, el escritor también informó de sus características antropomórficas y fenotípicas. Ellos eran “altos, *rubios* y de bellísimas porciones”, rasgos que eran compartidos “por todos los indígenas de las tribus cazadoras”¹⁰⁴, quienes generalmente eran:

[...] altos, robustos, de formas regulares y de una musculación muy pronunciada y parecida a la que adquieren los que se dedican por mucho tiempo a los ejercicios gimnásticos. Su color por lo general es *bronceado claro* y muy limpio e igual, sin pecas ni mancha alguna: el pelo negro, lacio, abundante; ninguna barba; en algunas tribus un escaso bigote, el ojo negro, terrible, feroz; la dentadura de marfil.¹⁰⁵

¹⁰² LAMBERG, “Inspección de las Colonias Militares”, pp. 20-21.

¹⁰³ LAMBERG, “Inspección de las Colonias Militares”, p. 25, las cursivas no aparecen en el original.

¹⁰⁴ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 55, las cursivas no aparecen en el original.

¹⁰⁵ PAYNO, “Razas indígenas”, p. 231, las cursivas no aparecen en el original.

En el contexto de la producción de estas descripciones costumbristas, de acuerdo con Franz Boas, la antropología de mediados del siglo XIX también se ocupaba del estudio de las características físicas y mentales de la humanidad en diferentes sociedades¹⁰⁶. Igualmente, la población también era clasificada a partir del pigmento de la piel, como el antropólogo Edward Burnett Taylor hizo, quien estuvo en México en 1856 y diferenció tres razas de indígenas a partir de este marcador. En primer lugar, caracterizó a los indígenas mexicanos como morenos (brown Mexican Indians), quienes conformaban una sola raza e incluía a los aztecas, acolhuas, chichimecas, zapotecos, toltecas, los indios de Centroamérica, así como los que construyeron las ruinas de Palenque, Copan y Uxmal. En segundo lugar, Burnett refiere a los indígenas “rojos” de los estados fronterizos (Red Indians of the Frontier-states), quienes eran considerados como otra raza, en la cual se incluía a los apaches, comanches y navajos, tema que venimos tratando y a quienes Payno caracterizó como rubios. Aunque la descripción del pigmento de la piel de los indígenas que Payno proporciona no converge con la de Burnett Taylor, comparten el interés por resaltar este marcador. En tercer lugar, Burnett se refirió a los indios *pintos* de las costas del Pacífico. Al respecto, el antropólogo Claudio Lomnitz ha aclarado que el antropólogo describió las tropas del general Juan Álvarez cuando tomaron la ciudad de México quienes, por cierto, fueron representados por Casimiro Castro en la litografía *Trajes mexicanos. Soldados del Sur*, incluida en varias ediciones del álbum *México y sus alrededores* y cuya mirada sobre el indígena analizamos en el quinto capítulo¹⁰⁷.

Además de informar del traje, de sus características antropomórficas y del pigmento de la piel de los comanches, Payno también lo hizo sobre su personalidad. En este caso, observó en ellos un halo de nostalgia, el de los comanches era “triste, suspicaz como la serpiente y traidor como las panteras. Su mirada [era] sombría, feroz, incapaz de sostenerse largo tiempo”¹⁰⁸. De acuerdo con lo bosquejado, las descripciones de Payno pueden caracterizarse como costumbristas y, si bien su objetivo fue proporcionar algunas “ligeras ideas sobre los salvajes”, guarda paralelismos con la descripción de la Sociedad Mexicana de Geografía y

¹⁰⁶ Véase BOAS, “The History of Anthropology”.

¹⁰⁷ BURNETT, “Chapter XI. Puebla. Nopalucan. Orizaba. Potrero”; LOMNITZ, *Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad*, pp. 21- 22. En relación con los así llamados *pintos*, Lomnitz refiere que se trataba de una enfermedad de la piel (treponema- tosis no venérea) que en México se conoce como el “mal del pinto”, la cual padecían algunos soldados del ejército de Juan Álvarez.

¹⁰⁸ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 57.

Estadística (SMGE) y del antropólogo Taylor. Cabe apuntar que incluso el método de Payno para obtener la información era similar al procedimiento utilizado por la SMGE, pues fue un conocimiento que adquirió en su condición de viajero y por el puesto que ocupó en la aduana de Matamoros entre 1837 y 1844, donde pudo conocer el ambiente de la frontera norte de México y vivenciar “los tristes efectos” de las incursiones de los “indios salvajes”¹⁰⁹.

Más allá de la descripción y caracterización literaria que Payno proporcionó, él también fue permeado por el desarrollo de la cultura visual decimonónica y recurrió a la imagen para hacer inteligible su descripción. En este sentido, autores como el historiador Pascal Riviale y el antropólogo Chaumeil Jean-Pierre han señalado que el uso de imágenes era una práctica recurrente en la época, pues era necesario “disponer de imágenes ‘exactas’ de las poblaciones encontradas” y eran una prueba para mostrar aspectos que la literatura era incapaz de informar¹¹⁰. En el caso del tratamiento del tema de los comanches en la *Revista Científica y Literaria*, comprende una parte literaria que es el artículo “Vida y costumbres de los salvajes” de Payno y una visual que es la litografía *Escenas en el desierto*, previamente presentada y a la que el autor remite en su descripción.

El carácter fenomenológico de la litografía ha sido referido en dos trabajos de Pérez Salas, quien acertadamente destacó que el interés de Payno por este tema obedeció al hecho de que las incursiones de los indios apaches en los estados del norte habían llegado a los estados de Zacatecas y San Luis Potosí en 1841, lo cual el propio autor externó¹¹¹. La inclusión de la litografía señala la historiadora del arte, tuvo el objetivo de dar a conocer gráficamente a los apaches y reforzar la idea de “la amenaza que representaban estos pobladores”. Por esta razón, continúa, “los ilustradores Plácido Blanco y Joaquín Heredia ensamblaron una estampa en la que se representa la lucha de tres guerreros apaches en las cercanías de una ciudad en la que se resaltaba la fiereza de los contrincantes”¹¹².

¹⁰⁹ PAYNO, “Los comanches”, p. 27.

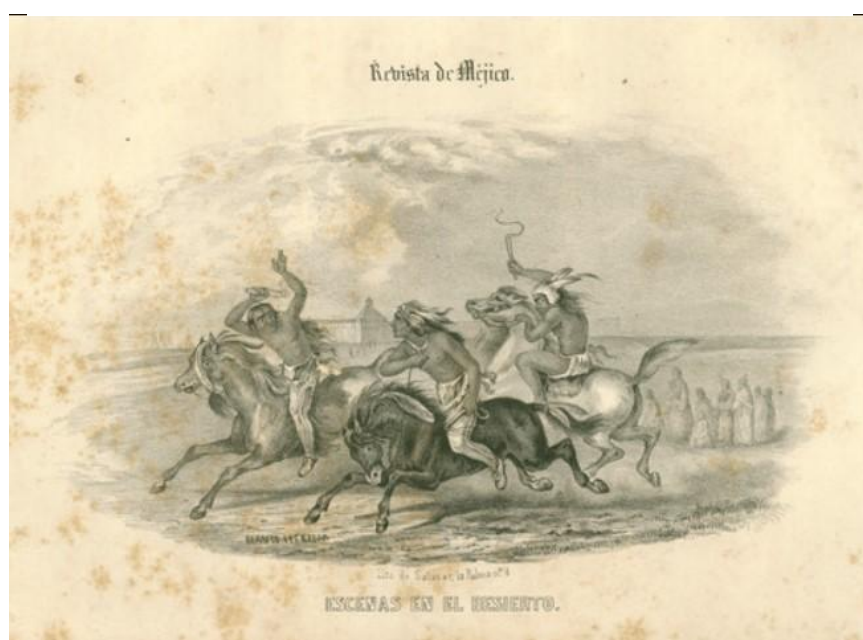
¹¹⁰ CHAUMEIL, “Los primeros clichés”, p. 213. Ver también, RIVIALE, “La etnografía pintoresca”, p. 182. Burke, por ejemplo, señala que, “el término «estereotipo», al igual que la palabra cliché, constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual y mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros”, BURKE, *Visto y no visto*, p. 116.

¹¹¹ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 243.

¹¹² PÉREZ, “La revista científica y literaria”, p. 407.

Como mencionamos al inicio de este apartado y, de acuerdo con Manuel Payno, los sujetos representados en la escena son unos comanches que en la versión de Bodmer eran sioux. A diferencia de lo que Pérez Salas refiere, Payno informó que la litografía ilustra la habilidad de los apaches para dominar el caballo. Al respecto, Payno describió: “cuando el indio está montado en unos de esos nobles animales, se establece una competencia en brio [sic], en flexibilidad de movimientos, en desesperación, y ginete [sic] y caballo presentan un admirable conjunto de fuerza y de agilidad, que nos parece bien espresado [sic] en la lámina que acompaña a este artículo.”¹¹³ (ver figura 6).

Figura 6. Escenas en el Desierto



Fuente: Plácido Blanco (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Joaquín Heredia, impresa en la litografía de la calle de la Palma número 4, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, entre pp. 54 y 55. Disponible en la Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.

Payno refiere en varias ocasiones la habilidad de los “indios salvajes” en el control del caballo, afirmando que estas actividades formaban parte de su educación y cultura. Ésta consistía en “enseñarles a repetir con velocidad la flecha, a tirar al blanco con el rifle, a manejar diestramente el caballo, y a nadar y correr con agilidad”¹¹⁴. En este sentido, la perspectiva de Payno es cercana a la de Maximilian al tratar de las costumbres de los indios Sioux, representación que Blanco y Heredia consideraron que podían utilizar para

¹¹³ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, en Pérez, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 56.

¹¹⁴ PAYNO, “Los comanches”, en *El Siglo XIX* (29 noviembre 1841), p. 22.

reensamblar la de unos indios comanches pues, de acuerdo con las descripciones que se proporcionan, la mirada decimonónica los englobaba entre los “indios salvajes”.

Con relación a esta “breves ideas” que Payno proporciona sobre los “salvajes”, desde su perspectiva “llevan un sello de singularidad”. No obstante, sólo veía en ellas material “para una leyenda de invierno” o “para adornar el archivo de un anticuario”¹¹⁵. El autor no valoró estas “breves ideas” como conocimiento acerca de las características de la alteridad, o como información que permitiera conocer sus costumbres y rasgos antropomórficos como se hacía a partir del método generalizante de la antropología. Pues esta disciplina, en palabras de Boas, también se encargaba del estudio de los habitantes de regiones lejanas y supervivencias de los tiempos tempranos de la humanidad¹¹⁶.

De acuerdo con lo argumentado, aunque Payno no lo explicita, deja entrever que, para él, el conocimiento de los “tribus salvajes” corresponde con los estudios sobre lo antiguo, en tanto que les consideraba como pervivencias del pasado cuya mirada también compartía la antropología. Así pues, en algunas ocasiones, fueron las “opiniones de los respetables anticuarios” sus referentes para hablar de los “indios salvajes”¹¹⁷. En este sentido, al igual que en el caso del indio yucateco, los “indios salvajes” eran vistos como seres que no cambiaban y mantenían ciertas características a través del tiempo, interpretación que enmarcaba en la teoría tipológica de la etnología¹¹⁸.

Finalmente, es importante enfatizar que *Escenas en el desierto* forma parte de un acto performativo reensamblado por Blanco y Heredia utilizando como referente el grabado de Bodmer, el cual el mercado global de imágenes puso en circulación y fue utilizado para, localmente, asignar un rostro a los “indios salvajes” que amenazaban a la población del norte de México. Payno refiere la presencia de “la estampa” de Blanco y Heredia para hacer inteligible la cultura alrededor del caballo entre los comanches, lo cual también Maximilian efectuó para hacer didáctica la carrera de caballos que describió y Bodmer ilustró. Esta

¹¹⁵ Para el primer entrecomillado, Manuel Payno, “Los comanches”, en *El Siglo XIX* (29 noviembre 1841), p. 27; para el segundo entrecomillado PAYNO, “Rancherías de la Sierra Madre”, 495-505.

¹¹⁶ Véase BOAS, “The History of Anthropology”.

¹¹⁷ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 56.

¹¹⁸ DOROTINSKY, “La puesta en escena de un archivo indigenista”, p. 71.

intención de remitir a la imagen era una práctica recurrente en la cultura visual decimonónica para proporcionar un conocimiento cabal del tema tratado.

En este caso, si bien se hizo referencia a la amenaza que encarnaba el “indio salvaje” desde la mirada del gobierno, parece ser que para los editores de la revista también su cultura era atractiva. Lo cual lo refleja el hecho de que unos comanches formaron parte del espectáculo en una corrida de toros, de tal forma que el interés por el indígena fluctuaba entre el temor y la curiosidad. El grabado de Boodmer fue apropiado para reensamblar una versión mexicana que informó visualmente de la cultura de los comanches y que, a diferencia de las versiones del indio yucateco en litografía, en este caso hubo un cambio de técnica del grabado a la litografía. El interés por los “indios salvajes”, por la amenaza que representaban, o por ser una alteridad desconocida que despertaba curiosidad, llevó a que también se elaboraran representaciones de las mujeres de estas tribus, tema que tratamos en el siguiente apartado.

4.2.2. De “Doncella Salvaje” a “The Chief’s Daughter”

Con frecuencia, la desnudez de la alteridad femenina fue representada visual y literariamente por los dibujantes de las expediciones científicas en el siglo XVIII, por algunos viajeros, así como por artistas y escritores mexicanos en el siglo XIX. En el primer caso, esta “mirada masculina” fue plasmada en los dibujos realizados para la expedición científica de Malaspina, pues además de bocetos de especímenes de la naturaleza, se elaboraron dibujos de mujeres con el torso desnudo¹¹⁹. Para el caso de Nueva España, Felipe Bauzá realizó el boceto *Yndios mexicanos* que representa una pareja de indígenas con su hijo, cuya caracterización fue a partir de la vestimenta y de forma particular, la mujer fue representada con un seno descubierto¹²⁰ (ver anexo 15).

En el segundo caso, artistas viajeros del siglo XIX también ilustraron cuerpos de mujeres indígenas, fuera para plasmar su belleza o desnudez, como en los casos de Claudio Linati y Carlos Nebel. En clave kantiana, Linati, desde su concepción e imaginario de la belleza femenina, comparó a las mujeres de “raza india” de la provincia de Tehuantepec con las circasianas de Asia y griegas de Europa. Al respecto, refirió que las mujeres *tehuantepecanas* (tehuanas) eran un caso de lo que entre los europeos (“nosotros”, señaló

¹¹⁹ Para el entrecomillado BURKE, *Visto y no visto*, p. 124.

¹²⁰ Felipe Bauzá (dibujante) *Yndios mexicanos*, acuarela, 155 x 180 mm, en PALAU, *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas*, p. 117.

Linati) era concebido como “belleza ideal”, por ello las consideraba como “las mujeres más hermosas de México”, cuyo “tinte se acerca[ba] con frecuencia a la blancura de las europeas”¹²¹.

Dicha belleza, en teoría, fue plasmada en la litografía *Mujer joven de Tehuantepec*, cuyo dibujo fue realizado por Linati *in situ* y la Litografía Real de Jobard se encargó de litografiarlo e imprimirlo. Para este artista, la belleza de las mujeres de Tehuantepec estaba en armonía con “el conjunto de sus formas, la elegancia de los contornos de su talle generalmente alargada”, cuyo instinto, refirió, es el “de la coquetería en las mujeres. Estas indias, habitantes de un país que baña el mar por los dos costados, la poseen, en todo caso, en el más alto grado”¹²². Así pues, Linati reconoció la belleza de las *tehuantepecanas* en tanto consideró que era similar a la de las mujeres europeas, y de acuerdo con su concepción del canon de belleza (ver anexo 16).

Carl Nebel fue otro de los viajeros extranjeros que legaron representaciones de las mujeres de México en el marco de sus estudios acerca del “lado pintoresco de este país”, un tema que, desde su perspectiva, fue descuidado por otros viajeros y no era menos interesante que el aspecto científico. Después de describir las fondas de la ciudad de México a las que la población local acudía a comer, Nebel hizo referencia a la desnudez de las mujeres, aspecto que plasmó en la litografía *Las tortilleras*. Él realizó el dibujo “con la mayor precisión” y sin que la “fantasía interviniera”, Lehnert se encargó de litografiarlo y el taller de Lemercier de París la imprimió¹²³. Al respecto relató:

[...] generalmente hay en los alrededores otros locales de triste aspecto filas enteras de mujeres morenas, con el tronco totalmente desnudo o descuidadamente cubierto, están hincadas en el

¹²¹ LINATI, *Trajes civiles, militares y religiosos*, p. 64. Sobre la comparación de Linati en clave kantiana de la belleza de las mujeres indígenas con las de Asia, Europa y América, su argumento hace eco de los planteamientos de Kant. El filósofo refiere que las jóvenes circasianas siempre fueron consideradas por todos los europeos que habían viajado por esas tierras “como extremadamente bonitas”, lo cual fue el referente de belleza que Linati retomó para comparar y hablar de la belleza de las mujeres tehuanas; KANT, *Observaciones sobre el sentimiento*, p. 41. Linati (Ducado de Parma, Italia, 1 de febrero de 1790- Tampico, Tamaulipas, México, 11 de diciembre de 1832), fue un pintor y litógrafo italiano, introdujo el arte litográfico en México en 1826, cofundador y editor del periódico *El Iris* en este país.

¹²² LINATI, *Trajes civiles, militares y religiosos*, p. 64.

¹²³ NEBEL, “Preface” en *Voyage pittoresque et archéologique*. Nebel (Hamburgo, Confederación Germánica, 18 o 24 de marzo de 1802 o 1805- París, 5 o 14 de junio de 1855), fue ingeniero, arquitecto, diseñador y pintor. Viajó por México entre 1829 y 1834, posteriormente volvió en 1840 para iniciar un juicio en contra de Vicente García Torres por la supuesta publicación de algunas litografías semejantes a las suyas.

piso moliendo maíz sobre piedras planas, mientras otras preparan con las manos la masa para las tortillas y las calientan sobre planchas de barro¹²⁴ (ver anexo 17).

En este caso, si bien Nebel no refiere a la mujer indígena en el texto para destacar su belleza, como en el caso de Linati, puso de manifiesto su desnudez sin denotar un tono sexual o erótico, cuya intención él manifestó.

Incluso, algunos artistas mexicanos que representaron mujeres en el siglo XIX también plasmaron su desnudez desde una “mirada masculina”¹²⁵. El caso de *La Chiera*, una mujer vendedora de aguas del siglo XIX, además de ser una tipología que fue apropiada y resignificada en varias ocasiones, como en el caso del indígena yucateco, es un ejemplo de sexualización y erotización desde una mirada local. En la década de 1840, el artista Joaquín Heredia elaboró la litografía *Puesto de chía en Semana Santa* y el establecimiento litográfico de Ignacio Cumplido la imprimió. De acuerdo con la descripción que se proporciona, la chiera era “una mujer joven, de rostro agraciado, estrecha cintura y formas curvilíneas y generosas; su atuendo deja al descubierto los pies, el arranque de las piernas, el pecho y el nacimiento de los senos...”¹²⁶. Además de destacar el tono erótico de la descripción, nos interesa destacar que esta forma de representar a la vendedora fungió como una *imagen matriz* para versiones posteriores.

Algunas décadas después, en 1885, tal tipología fue reapropiada y resignificada por el poeta, escritor y periodista Manuel Nájera Gutiérrez, quien se refirió a las chieras como “orchateras”. Ellas eran diferentes a las del pasado: “...recia de carnes, alta y mórbida de pecho [es decir, de pechos sensuales o delicados], de trenzas negras y lustrosas, brazos calientes, hombros duros, blanquísima dentadura y cuello apetitoso, rodeada por sartas de corales falsos, [era] la de la boca grande y carnosa, la que nos recordaba a la malintzin que era siempre muy limpia...”¹²⁷.

Este tipo de alusiones sexuales y erotizaciones prevalecieron en imaginarios de larga data, pues hemos de recordar que esta apreciación de la mujer como objeto de deseo o algo

¹²⁴ NEBEL, *Viaje pintoresco y arqueológico*, p. 26.

¹²⁵ Al respecto ver: VELÁZQUEZ, *Representaciones femeninas en la pintura*; sobre el concepto de “mirada masculina” ver BURKE, *Visto y no visto*, p. 124.

¹²⁶ VELÁZQUEZ, *Representaciones femeninas*, p. 224.

¹²⁷ Citado en VELÁZQUEZ, *Representaciones femeninas*, p. 263.

que se posee Rousseau lo externó cuando refirió que los únicos bienes que el hombre en estado de naturaleza conocía eran la comida y una hembra. En el contexto mexicano, Manuel Payno también externó alusiones similares cuando describe las características antropomórficas y trajes de las mujeres de las “tribus cazadoras” en la *Revista Científica y Literaria* (1845).

En el caso de las indígenas lipanes, a decir de Payno, eran “altas, robustas y algunas tienen esa salvaje y sorprendente hermosura cuyo tipo no se puede encontrar en las ciudades”¹²⁸. De forma similar a las descripciones de los viajeros, además de referir su hermosa figura, el escritor posteriormente se refirió a la desnudez de las lipanes. Fue en 1869 cuando Payno abordó nuevamente el tema y lo hizo no para hablar de su belleza, sino de una particularidad de su traje, el cual era una especie de camisa que le dejaba los brazos y “pechos descubiertos”¹²⁹. Es decir, la hermosura previamente señalada sobre las indígenas lipanes fue erotizada por Payno al enfatizar la desnudez de sus senos.

El interés por describir e informar sobre el cuerpo, belleza y carácter de las “indias salvajes” llevó a los editores, o posiblemente fue una decisión del propio Payno, a incluir la litografía *Doncella Salvaje* para ilustrar visualmente lo descrito en el artículo “Tejas”. Pérez Salas refiere que el autor es anónimo, sin embargo, en la parte inferior derecha de la litografía, en una roca que forma parte de la composición de la escena, está registrada la firma del litógrafo mexicano Plácido Blanco, un dato que esta investigación revela. El establecimiento litográfico de Hipólito Salazar imprimió la litografía y fue publicada en la *Revista Científica y Literaria* en el primer tomo (1845). De forma similar al caso de la litografía *Escenas en el desierto*, previamente analizada, el ensamble de *Doncella Salvaje* fue posible gracias a una red de colaboradores.

Pérez Salas explica que Payno tuvo mucho interés en los territorios del norte del país, razón por la cual informó acerca de la situación que se vivía en esa zona, habiendo sido él un habitante de esa región. De acuerdo con la autora, Payno describió las características de sus moradores y “destacó la figura de las mujeres de forma idealista y románticamente”, en el caso de *Doncella salvaje* corresponde a una tipología que “representa a una indígena y se

¹²⁸ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 55.

¹²⁹ PAYNO, “Razas indígenas”, pp. 496-505.

apega al subgénero”, es decir, fue dibujada como una muestra representativa de las mujeres de esta “tribu”¹³⁰.

Igualmente, en su estudio sobre la litografía en México, Arturo Aguilar alude la misma litografía cuya inclusión, en su apreciación, reflejó el interés por conocer “a los mexicanos de esta región”. Al respecto, Aguilar explica:

[Quedó puesto] de manifiesto en la litografía que representa una ‘Doncella Salvaje’, donde notamos ciertas características en la composición y el traje de la aborígen, que nos hace pensar que fue tomada de alguna publicación del extranjero, quizá de los mismos Estados Unidos. La imagen representa a una mujer ataviada como las tribus indias del país vecino y en una pose completamente romántica a la orilla de un río.¹³¹

Sobre “Doncella salvaje”, Aguilar coincide con Pérez Salas al señalar que la indígena lipán fue representada de forma romántica por Blanco. En el contexto decimonónico, de acuerdo con la autora, respondió al interés por la “exaltación del sentimiento, de la naturaleza, la fantasía ardorosa...”¹³². Es decir, se trata de un caso de erotización de la mujer indígena. A Payno, la alteridad femenina le inspiró algunos de “los sentimientos más delicados” por su juventud y por representar “una de las obras más acabadas de la naturaleza”, pues entre estas tribus había “mujeres bastante hermosas”. Tal valoración entre romántica y pintoresca, además de erotismo, proyectaba deseos siguiendo el análisis propuesto por Burke¹³³. Así como se pone de manifiesto en las palabras de Payno:

[...] nada es comparable a la salvage [*sic*] gentiliza y hermosura de una doncella india de estas tribus. Sus *formas redondas y mórbidas*, la espresión [*sic*] de su fisionomía, donde se puede leer la sencillez al mismo tiempo que los primeros instintos del amor desarrollándose sin ese barniz ficticio de la educación, sus ojos brillantes y acostumbrados a la fuerte luz de las selvas y del desierto, los movimientos rápidos y airosos como los de la gacela, la terrible espresión [*sic*] de su *enojo*, la *calma y frialdad* con que *pone su leve planta en el borde de los precipicios y de las cataratas*, todo, en fin, completa un cuadro de admirable sencillez, y donde se puede conocer la obra de Dios en lo moral y en lo físico, tal cual lo ha hecho, sin las ficciones que

¹³⁰ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 243.

¹³¹ AGUILAR, “La litografía en la ciudad de México”, p. 225.

¹³² PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 22.

¹³³ BURKE, *Visto y no visto*, p. 117.

cria [sic] después la sociedad y que modifican el carácter de la muger [sic]; sin los listones y gasas con que la moda ha cubierto sus *admirables y peregrinas proporciones*. Tal es la hija de las selvas a las orillas de los ríos de Tejas; *así las hemos contemplado algunas ocasiones*, pareciéndonos imposible que con la vida nómade [sic] que llevan, con la incuria en que viven, puedan conservarse con tantos atractivos. Repetimos que no es común, pues en las mujeres [sic] de las tribus *táncahues, comanches, carrizos, pintos y suavos*, el bello sexo solo por ironía merece tal dictado.”¹³⁴ (ver figura 7).

Figura 7. Doncella Salvaje



Fuente: Plácido Blanco (dibujante), litografía en blanco y negro, impresa en la litografía de Hipólito Salazar, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, entre pp. 174 y 175. Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.

Si bien en el texto no se hace referencia a la presencia de la litografía para hacer inteligible algún aspecto, hay intersecciones entre lo que Payno describió y el litógrafo Blanco representó. La principal coincidencia está en la descripción de la indígena plantando el pie en el borde de la catarata. Así pues, este caso también representa un icono-texto en el que, si

¹³⁴ PAYNO, “Tejas”, p. 174. Las cursivas no aparecen en el original, a excepción de los nombres de las tribus al final de la cita.

bien la descripción literaria no remite explícitamente a la estampa, eso no implica que no haya relación entre lo literario y lo visual; sino que éstas se revelan en la coincidencia de ciertos elementos singulares, presentes tanto en el texto como en la imagen.

Continuando con el tema de los marcadores que Payno utilizó para caracterizar a la mujer lipán y la convergencia entre lo visual y lo textual, de manera similar al caso de los “indios salvajes”, el autor proporciona descripciones sobre su traje, fenotipo y carácter. En cuanto al traje con el que Blanco atavió a la doncella salvaje, éste tiene ciertas similitudes con la descripción de Payno, quien describe: “las mujeres visten una tunicela de gamuza, de la cintura a las rodillas, y una especie de camisa sin mangas que les deja los brazos y los *pechos descubiertos*, cuando pueden adquirir bayeta o paño, o indiana, lo prefieren para sus vestidos, pero las teguas son siempre de piel, adornadas con muchos y menudos flecos”¹³⁵.

Esta caracterización del traje por parte de Payno también guarda paralelismos con la que Lamberg realizó de las lipanes para el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Según Lamberg, las mujeres vestían “enaguas de gamuza muy rabonas, hasta medio muslo, colgando dos orejas por los lados casi hasta el tobillo, y cubiertas de flecos de correas... Las teguas o zapatos de las mujeres son unas botas o medias de gamuza que suben hasta los muslos...”¹³⁶.

Al puntualizar las confluencias entre texto e imagen, en el caso del traje hay cierta correspondencia entre la litografía y la descripción con respecto a la “tunicela de gamuza”, la camisa sin mangas que dejaba los “pechos” y brazos descubiertos, pues es una característica que Blanco representó. Igualmente, hay coincidencia en las *teguas*, que eran “siempre de piel, adornadas con muchos y menudos flecos”, las cuales también fueron representadas por el litógrafo. Al respecto, es importante referir que, si bien en este momento de la comparación entre texto e imágenes ubicamos ciertas similitudes, nos estamos refiriendo a las concepciones de artistas y escritores sobre el vestido. En este caso de la mujer lipán, lo que no significa que efectivamente ésta fuese su vestimenta.

¹³⁵ PAYNO, “Las razas indígenas”, p. 233.

¹³⁶ LAMBERG, “Inspección de las Colonias Militares de Chihuahua, p. 21.

En relación con el deseo que Payno proyectó desde una mirada masculina hacia la indígena lipán, resulta notable cuando el autor destacó la desnudez de “las formas redondas y mórbidas” de “esa salvaje y sorprendente hermosura”. En términos comparativos, en la percepción masculina de la alteridad femenina hay coincidencias entre la descripción de Payno de las lipanes cuando alude a sus “admirables y peregrinas proporciones” y la de Linati sobre las mujeres *tehuantepecanas* cuando se refiere al “conjunto de sus formas”.

Esta belleza y sencillez formaban parte del ideal de la época y era un atractivo, aunado al deseo por la alteridad “salvaje” que les resultaba erótica. En términos del filósofo Immanuel Kant: “si bien la vanidad y la moda pueden dar una falsa dirección a estos instintos naturales..., la naturaleza siempre busca reestablecer en todo momento su propio orden.”¹³⁷. Es decir, en esa mirada masculina había una predilección por la belleza en estado de naturaleza, la cual fue manifestada por los viajeros extranjeros, así como por los artistas y escritores mexicanos.

Pasando al tema del segundo momento de la economía visual relativo a la circulación de las imágenes, *Doncella salvaje* se diferencia de las litografías del *Indio Yucateco* y de *Escenas en el desierto*, las cuales fueron ensambladas a partir de representaciones cuyos autores fueron extranjeros. Al parecer *Doncella salvaje* fue ideada originalmente por Blanco. Además, como veremos a continuación, nuestra interpretación refuta la afirmación de Aguilar de que *Doncella salvaje* de Blanco fue apropiada de una publicación de los Estados Unidos. Al tener en cuenta la fecha de la publicación del primer tomo de la *Revista Científica y Literaria de México* en 1845, esta versión circuló en el mercado global de imágenes y fue apropiada para la manufactura del grabado *The Chief's Daughter*, que John Gadsby Chapman dibujó y Rawdon, Wright & Hatch grabó para la revista *The Evergreen* (1847)¹³⁸. Como

¹³⁷ KANT, *Observaciones sobre el sentimiento*, p. 45.

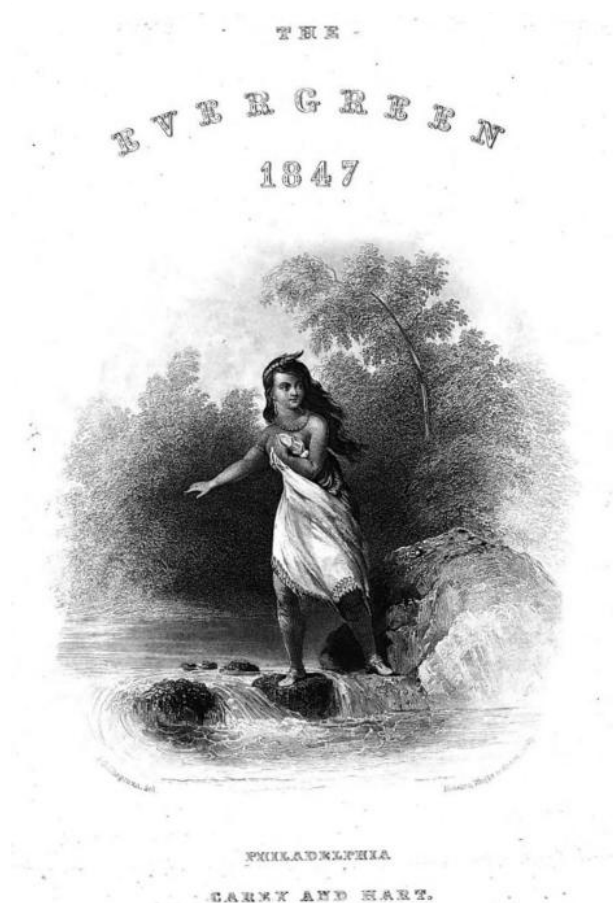
¹³⁸ *The Chief's Daughter*, J. G. Chapman (dibujante), Rawdon, Wright & Hatch (grabador), publicada en *The Evergreen*, Philadelphia, Carey and Hart, 1847, en el caso del poema que acompaña la litografía, p. 234; la revista está disponible en:

https://books.google.com.mx/books?id=g7x9A00t8h0C&pg=PA234&hl=es&source=gbg_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

El grabado también está disponible en: Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/2002716766/>
Ambas versiones las consultamos durante todo el año 2024.

corroboración de esta afirmación nos remitimos a la apropiación de “doncella salvaje” por una revista de Filadelfia (ver figura 8).

Figura 8. The chief's Daughter



Fuente: J.G. Chapman (dibujante), grabado, grabado por Rawdon, Wright & Hatch, *The Evergreen*, Philadelphia, Carey and Hart, 1847, “Title page”. Disponible en Library of Congress.

A diferencia de los actos performativos previamente analizados, los cuales incluyen un artículo descriptivo y una litografía, en el caso de *The Chief's Daughter* lo integran un grabado y un poema que trata de la “encantadora doncella india”, además de los otros elementos. Similar a la versión mexicana, bajo los postulados kantianos, la descripción enfatiza su condición de libertad en el bosque, supuestamente persiguiendo el placer. También hace referencia a “sus rasgos radiantes” que manifestaban su “fantasía salvaje”, según la visión del autor anónimo. Por otra parte, el poema también da cuenta del desplazamiento de su tribu del territorio que habitaban, a pesar del carácter intrépido y

guerrero de su gente, cuyo jefe era el padre. Destino y dolor que la doncella debía compartir al despedirse de cada escena de ese lugar donde su canto se mezclaba con el del arroyo y que, como se refirió al inicio del apartado anterior, en algunos casos ese desplazamiento llevó a las denominadas “tribus salvajes” a buscar refugio en México.

De acuerdo con lo expuesto, el imaginario en torno a la desnudez de las mujeres indígenas es de larga tradición y prevaleció durante gran parte del siglo XIX, modelando una mirada erótica que permeó la literatura y las artes gráficas. Este erotismo y sexualización fueron proyectados en las mujeres indígenas de las diferentes razas que; se suponía, habitaban en México; ya sea que se trate de las del sur del país, como en el caso de las indígenas de Tehuantepec, de la ciudad de México o de las mujeres de las “tribus salvajes” del norte. El análisis de los casos de *Doncella Salvaje* y *The Chief's Daughter* permitió dilucidar que dentro de la corriente costumbrista en la que fueron ensambladas, si bien hubo un interés por la alteridad indígena femenina por caracterizarla a partir de su traje y rasgos antropomórficas, también fue objeto de deseo.

El análisis de la litografía *Doncella salvaje* resultó significativo por varias razones. En primer lugar, esta litografía es una excepción en comparación con la cantidad de representaciones de indígenas hombres que figuran en las revistas, cuya retórica estuvo orientada a su conocimiento y caracterización. Esto, además, permite observar que cuando se refiere al indígena en el siglo XIX se le piensa como esencialmente masculino. En segundo lugar, llama la atención que, cuando se aborda el caso de la mujer indígena, tanto en álbumes como revistas, recurrentemente son cosificadas en el sentido de que, como Rousseau lo externó, se refiere a ellas como una posesión del hombre. Finalmente, este sentido de posesión que se proyecta tal vez emparenta con el hecho de que la mujer indígena, con frecuencia, fue objeto del deseo masculino. Razón por la que ellas fueron representadas con algunas partes de su cuerpo descubiertas, en especial los senos.

Otro aspecto que llama la atención es el alcance que las revistas mexicanas tuvieron en cuanto a su distribución en otras latitudes y a su disposición en un mercado de imágenes que permitió que una litografía producida por un artista mexicano –como en el caso de Plácido Blanco– fuese apropiada por la revista *The Evergreen* para reensamblar una versión propia. En este caso, resulta evidente que los litógrafos mexicanos no sólo se apropiaban de

las versiones extranjeras para la manufactura de las propias, sino que, en algunas ocasiones, su trabajo fue un referente, revelando una circulación de imágenes en una dirección y otra, como sucedió con la obra de Casimiro Castro, tema que trataremos en el quinto capítulo.

4.3. Los indígenas “cuenta pequeños”

A finales del siglo XVIII, la pintura de castas y los cuadros de mestizaje fueron recursos visuales para inventariar las mezclas raciales. Asimismo, en los márgenes de estas producciones fueron representados algunos indígenas que también fueron catalogados como parte de la población de los territorios virreinales¹³⁹. De la diversidad de indígenas que habitaban en el territorio del Imperio Hispánico, algunos eran considerados como “salvajes” por las autoridades del reino de Nueva Vizcaya. De acuerdo con el informe del visitador José de Gálvez, estos vivían en una condición “incivilizada”, eran “nómadas” y además “filibusteros”¹⁴⁰. También algunos indígenas que moraban en estos territorios, a diferencia de los anteriores, fueron evangelizados, cohabitaban con la sociedad novohispana y eran considerados como redimibles. Incluso se presumía que habían alcanzado algún grado de “civilización”.

Estos indígenas, de entre las múltiples etiquetas que se les asignó, también fueron conocidos como “indios gentiles”, categoría que se relaciona con el arquetipo del *indio vecino* que desde la historia del arte ha acuñado Jesús Bustamante. Ellos fueron retratados en la pintura naturalista, la pintura de castas y los cuadros del mestizaje al lado de recursos naturales y zoológicos “con una estudiada precisión en los detalles, gestos y actitudes del fenotipo, como de la indumentaria y hasta las prácticas profesionales”¹⁴¹. Algunos de estos marcadores de identificación también fueron utilizados en el siglo XIX para caracterizar a los “tipos populares” y “tipos físicos” dentro del *régimen de alteridad costumbrista*.

Existen algunos ejemplos de pintura de castas de los territorios hispánicos en los que el llamado indio redimible o asimilable fue retratado. A nivel regional, para el caso de Nueva Granada, son los cuadros de mestizaje de Vicente Albán de la escuela de Quito, cuyo trabajo

¹³⁹ Respecto al concepto de casta que era utilizado para “la clasificación de su población en castas”, ver “Civilización actual y civilización primitiva del Nuevo Mundo”, p. 446; véase también MORA y MARTÍNEZ, “Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas”

¹⁴⁰ Consultado en CHÁVEZ, “Bárbaros del norte. Los indios”, p. 45.

¹⁴¹ BUSTAMANTE, “La invención del indio”, p. 20.

lo desarrolló en el contexto de la Expedición Científica de Nueva Granada. Su obra *Yndio Yumbo de Maynas* es un caso de representación visual del indígena al lado de los recursos de ese territorio virreinal, es decir, fue incluido como parte del inventario de las posesiones del imperio¹⁴². Para el caso del virreinato de Perú, un ejemplo es el *Quadro de historia natural, civil, y geográfica del Perú* (1799) de Luis Thiebaut, una obra cuyo objetivo fue informar y visualizar a la población y a los productos naturales a través de la pintura¹⁴³.

En Nueva España, Miguel Cabrera representó a unos *Indios gentiles* al final de su serie de pintura de castas¹⁴⁴. El trabajo de Cabrera comparte un patrón con los cuadros de mestizaje de Quito y de la historia natural del Perú, pues en todos los casos los indígenas fueron retratados al lado de algunos productos naturales. Aunque también hay algunas diferencias entre las obras, por ejemplo, a diferencia de la pintura *Yndio Yumbo* en donde los frutos y las personas tienen las mismas proporciones, en el cuadro *Indios gentiles* los protagonistas son los sujetos, quienes ocupan una mayor proporción en la composición, lo que manifiesta mayor interés por el conocimiento y catalogación de la población.

La pintura de castas, al igual que las ilustraciones de la historia natural, comparten propósitos similares pues, de acuerdo con Daniela Bleichmar, “proponen una relación entre ver, conocer y clasificar los tipos naturales... [así como] presentar una taxonomía racial idealizada de la sociedad virreinal”. Igualmente, señala Bleichmar, “en la época los espectadores relacionaban obras como los cuadros de castas y los de mestizaje con las ilustraciones de la historia natural”. Son representaciones que “proponen una compleja gradación étnica y social de la sociedad virreinal”, concluye la estudiosa de la epistemología visual, a partir de una particular forma de diferenciar entre indios “civilizados” y “salvajes”¹⁴⁵. Un “salvaje” que, en el caso de México, como se ha podido apreciar en las

¹⁴² Vicente Albán, *Yndio Yumbo de Maynas con su carga*, 1783, óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Museo de América, Madrid.

¹⁴³ Luis Thiebaut, *Quadro de historia natural, civil y geográfica del Reyno del Perú*, 1799, óleo sobre madera, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid. De este cuadro hay una explicación interactiva en: <https://artsandculture.google.com/story/a-walk-enlightened-by-science-and-culture-overseas/BQJCvZKXZnKwKQ>

Consultado el 26 de marzo de 2024.

¹⁴⁴ Miguel Cabrera, *Indios gentiles*, 1763, óleo sobre tela, 132 x 101cm. Museo de América, Madrid.

¹⁴⁵ BLEICHMAR, *El imperio visible*, pp. 208 y 209 para los entrecomillados de este párrafo.

retóricas previamente analizadas, fue proyectado en el indígena de Yucatán debido a la Guerra de Castas y los “indios salvajes” del norte de México y sur de Estados Unidos.

Esta distinción entre “indios asimilables” (civilizados) e “indómitos” (salvajes) se mantuvo durante el siglo XIX y permeó la retórica costumbrista. En México, además de los “indios rebeldes” de Yucatán y los “salvajes” de la frontera norte, se suponía la existencia de los “indios mansos y pacíficos” en la sierra y centro de México quienes, sin estar integrados a la sociedad nacional del todo, cohabitaban con ésta. Si bien estos indígenas fueron considerados como susceptibles de ser integrados a la sociedad nacional, el diagnóstico de escritores como Guillermo Prieto era que vivían en condiciones “deplorables”, aunado a su “atraso” material y moral. No obstante, en algunos aspectos, a decir del mismo autor, “daban muestras de civilización”, como lo discutiremos a continuación¹⁴⁶.

En un ejercicio de comparar al indígena del pasado con el del presente, Prieto se refirió a la dificultad de buscar “los restos de los opulentos señores de México” entre la “escoria” de esa “raza abyecta y envilecida que llamamos indios”¹⁴⁷. En relación con estas afirmaciones del autor, resulta importante apuntar que su narrativa sobre el indígena es a todas luces despectiva y denigrante, tan severa como la de Castillo cuando se refirió al indígena de Yucatán como idiota e, incluso, se puede sugerir que Prieto era más anti indígena que la narrativa visual de Iriarte.

Similar a los casos de actos performativos acerca de los indígenas de Yucatán y “salvajes” de la frontera norte, también fueron manufacturados algunos de los indígenas que habitaban en el centro del país. Es el caso de la litografía *Indios de Cuentepeque*, cuya descripción fue obra de Prieto en el artículo por entregas “Un paseo por Cuernavaca”, incluido en la sección de una “Ojeada a varios lugares de la república” de la *Revista Científica y Literaria de Méjico* (1845)¹⁴⁸. Pérez Salas ha revelado que esta revista fue publicada cuando el género costumbrista había integrado texto e imagen en las publicaciones, un formato

¹⁴⁶ Prieto (Ciudad de México, 10 de febrero de 1818- Tacubaya, México, 2 de marzo de 1897), fue escritor, periodista y político liberal mexicano. Fue diputado federal, ministro de Relaciones Exteriores y de Hacienda, cofundador de la Academia de Letrán. Colaboró con revistas como *El Museo Mexicano*, *Semanario Ilustrado*, *Revista Científica y Literaria de México* y el periódico *El Monitor Republicano*.

¹⁴⁷ Citado en FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 85.

¹⁴⁸ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel, en el mes de octubre de 1845”, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, pp. 85-88, 111- 127, 154-160, 188-191, 230-232, 288-291, 330-332.

utilizado frecuentemente para informar de los temas tratados, entre estos el del indígena como hemos insistido¹⁴⁹. Igualmente, la misma autora señala que Prieto trató los temas desde una perspectiva nacional y romántica, mirada de la que el indígena no fue ajeno¹⁵⁰.

De acuerdo con lo esbozado, el indígena también fue tema de interés para Prieto y figuró en sus “impresiones de viaje”. Sobre estas, de manera general, Fidel (seudónimo de Prieto) informó de las condiciones en las que se trasladó a Cuernavaca, describe lugares como el jardín de Borda, al igual que la infraestructura de lugares como la cárcel, el hospital, el edificio de policía y los ingenios cañeros. El tema de la población, y particularmente el del indígena, tuvo lugar en su narrativa cuando visitó Atlacomulco en la celebración del día de muertos.

A Prieto la parecía que el aspecto de la “ínfima clase de Cuernavaca” era menos desagradable que el de los indígenas de la ciudad de México. En este sentido, resaltó que la mayoría estaba regularmente bien vestida y que, debido a la presencia de la policía, “ni la embriagues [*sic*], ni la prostitución femenil, se da[ban] en vergonzoso espectáculo como en México, receptáculo nacional de vicios asquerosos”. El día de muertos en Atlacomulco era un “espectáculo de alegría notable”, los campesinos “estaban vestidos a la usanza del país”¹⁵¹.

En palabras de Eduard Burnett Taylor, se vestían “con las camisas nacionales de algodón blanco, pantalones cortos y sandalias, elaboradas como las de Moctezuma” y que utilizó cuando estuvo en Cuernavaca, Temixco y Xochicalco, como refiere el mismo autor¹⁵². En este sentido, para el antropólogo, desde una perspectiva tipológica, la forma de vestirse entre los indígenas era una de sus permanencias a través del tiempo, aunque no conservaron su grandeza. Por otra parte, Prieto consideraba que los indios vestían con decencia, como se esperaba que lo hiciese el indio Yucateco, de acuerdo con Juan José Hernández, pues en todas direcciones pasaban “lujosamente vestidos”, cargados de cera, fruta y otros artículos “que en mística oblación se ofrecen a las ánimas”¹⁵³.

¹⁴⁹ PÉREZ, “La revista científica y literaria”, p. 205.

¹⁵⁰ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía*, pp. 13 y 204.

¹⁵¹ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 113.

¹⁵² En el original: “Along the road towards Mexico came long files of Indians, dressed in the national white cotton shirts and short drawers and sandals, made like Montezuma’s”, BURNETT, “Chapter VII. Cuernavaca. Temisco. Xochicalco”

¹⁵³ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 119.

A juicio de Prieto, la condición de los indígenas de Atlacomulco era buena en general y, si bien enfrentaban cierta severidad en el trabajo, les era posible atender “su reducido número de necesidades”, haciendo eco de Rousseau. Posteriormente, en una suerte de entrevista, un personaje local informó a Prieto que ahí también habitaban “indios como los de Cuentepec”, quienes habían mantenido sus costumbres y presentaban “fenómenos sociales interesantes”. Estos indígenas son los que figuran en la litografía *Indios de Cuentepeque*, cuyo dibujo fue realizado por Hesiquio Iriarte, mientras que Hipólito Salazar lo trasladó a la piedra e imprimió en su taller. Ésta fue incluida en el tomo I de la *Revista Científica y Literaria*¹⁵⁴ (ver figura 9).

Figura 9. Indios de Cuentepeque



Fuente: Hesiquio Iriarte (dibujante), litografía en blanco y negro, impreso en la litografía de Hipólito Salazar, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845, entre pp. 112 y 113. Disponible en la Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.

De acuerdo con el interlocutor de Prieto y a partir de una mirada entre iusnaturalista y tipológica, estos “primitivos moradores” de Cuentepec mantenían la singularidad de sus costumbres y condiciones materiales de vida por el aislamiento en que se encontraban,

¹⁵⁴ Hesiquio Iriarte, *Indios de Cuentepeque*, litografía en blanco y negro, *Revista Científica y Literaria*, tomo I, 1845, entre páginas 112 y 113, BSGB, CCC3M. Hay una versión digital con buena resolución, perteneciente a The Ohio State University. Desafortunadamente, la digitalización no contiene la estampa sobre los indios de Cuentepec. Esta última versión se encuentra alojada en Hathi Trust en:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435065483711&view=1up&seq=15&skin=2021>

Consultada durante el año 2024.

además de que se habían rodeado de los “elementos más ingratos para ahuyentar a la civilización”. Esta afirmación, desde la apreciación del mismo personaje, era posible corroborarla porque “los indios carecen de agua en el interior de su poblado” y tenían que descender por “rocas inaccesibles para llegar a la fuente donde se abastecían, en cuya travesía, gastan los más prácticos naturales cerca de dos horas”. Además, vivían “en peregrina libertad”, se alimentaban de la pesca y la recolección de frutas, condición de vida cercana al estado de naturaleza, según la apreciación de la época¹⁵⁵.

En este punto de la descripción de Prieto, cuando se refiere a los indígenas como “naturales”, es perceptible el uso de categorías coloniales, por lo que resuena la “discusión de los naturales” entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda. Tal debate fue en el contexto en que la legislación del Imperio Hispánico otorgó a los indígenas el estatuto de sujetos de derecho y se consideró la posibilidad de evangelizarlos sin violencia¹⁵⁶. Es decir, la explicación de la condición de los indios en este caso todavía era enmarcada en las discusiones coloniales y algunas designaciones se mantenían vigentes.

En relación con los trajes de los indígenas, Prieto se percató que eran “singulares”, pues llevaban “en la cabeza una especie de yelmo de mambrino, de paja, su tilma [de tilmatli], su calzón, y una luenga trenza a la espalda: todos se *visten iguales* y ni por un tesoro darán su sombrero”¹⁵⁷. Posteriormente, el entrevistado corroboró lo descrito por Prieto al referir que a los “cuatepequeños” se les podía “distinguir a tiro de bayesta” por su vestido y, al igual que el autor lo señaló, por el “yelmo de mambrino” que utilizaban. El cual, como el entrevistado agregó, era de un “tejido especial”, cuyo distintivo consistía en un listón azul o negro, aunque no sabía si significaba nobleza o autoridad. Igualmente, los indios de Cuentepec se caracterizaban por una manta y el calzón de gamuza que utilizaban, vestimenta que “no varia [*sic*] un ápice en ningún individuo”. De la misma forma, “su andar es semejante, sus maneras las mismas, el sonido de su voz idéntico”¹⁵⁸. La descripción anterior, desde una perspectiva de la historia del arte, constituye una definición en clave tipológica en

Díaz de León señaló que el trabajo de Hesiquio Iriarte se caracterizaba por realizar las figuras humanas de cuerpo entero en sus litografías. Precisamente, esta estampa parece ser un caso de ello, DÍAZ, “Mexican Litographic Tradition”, p. 12.

¹⁵⁵ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, pp. 122 y 123.

¹⁵⁶ FÁBREGAS, *Historia mínima del indigenismo*, p. 32.

¹⁵⁷ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 122.

¹⁵⁸ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 123.

toda regla, pues se resaltan en sus aspectos materiales como el hecho de que todos los indígenas utilizaban el mismo el traje. De tal manera que los indígenas representados eran una suerte de sujetos significativos del grupo (ver figura 9).

Tanto Fidel como el entrevistado observaban que estos aspectos eran genéricos en todos los indios y, al parecer compartían una imagen mental con respecto a la forma de vida y vestir del indígena, así como una concepción de la alteridad. Con lo cual, ambos encapsulaban a los indígenas en una tipología en las que destacaban ciertas permanencias a través del tiempo. Como las costumbres desde una mirada antropológica y, desde la historia del arte, enfatizando elementos materiales comunes para caracterizarlos, “reduciendo a los sujetos individuales a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum, como si fueran mariposas”¹⁵⁹. Esta concepción remite a la definición de Pérez Salas del tipo, que lo entiende como la “representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que convencionalmente definen a tales individuos, en cuanto miembros del grupo”¹⁶⁰.

Previamente hemos referido que los indígenas que habitaban en Cuentepec se alimentaban de la pesca y la recolección. Pero, a decir de Prieto, la mayoría migraban en “pequeñas partidas” hacia los pueblos y haciendas de Tierra Caliente para buscar empleo. De tal forma que, según el autor, los indígenas de Cuentepec eran “gente honrada y tan activa y laboriosa, que desmiente la proverbial indolencia que se atribuye a la gente de tierra caliente”, condición que, de cierta manera, los alejaba del estado de naturaleza en que se suponía que el indígena yucateco vivía¹⁶¹.

De acuerdo con lo expuesto, además de la personalidad, traje y costumbres como marcadores para caracterizar a los indígenas de Cuentepec, Prieto refirió la vocación del indígena para el trabajo; aunque el escritor no remite al lector a la litografía para hacer inteligibles algunos de los aspectos presentes. De igual modo, Iriarte representó a los indígenas de Cuentepec trabajando en alguna de las haciendas o pueblo de la región. En este sentido, Iriarte hace latente visualmente la disposición del indígena al trabajo, una

¹⁵⁹ BURKE, *Visto y no visto*, p. 128.

¹⁶⁰ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía*, p. 16.

¹⁶¹ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca”, p. 125.

característica que los diferenciaba de los “indios salvajes” y que, en la apreciación de Hernández, era algo que había que promover en el indígena yucateco. Según lo visto en páginas previas, esto contribuiría al progreso del país y los indígenas pagarían sus contribuciones fiscales.

Con base en la visión de Prieto, y en cuanto a la “propensión para ser civilizados”, a pesar de las reminiscencias del estado de naturaleza en que los indígenas aún permanecían, habían adoptado algunas “instituciones y [la] religión” de la sociedad nacional, así pues, mostraban “más pruebas de *civilizados* que nosotros” a decir del autor. De tal forma que los indígenas llamaban “alcalde al jefe de la tribu y San Miguel a su ídolo azteca, con una filosofía que no habría tenido Voltaire mismo”¹⁶². Además de estas supuestas muestras de civilización de los indígenas, Prieto interpretó que su forma de organización política era la “república aristocrática”, pues la autoridad recaía en un anciano respetable. En cuanto al carácter de estos indígenas, Fidel únicamente señaló que eran muy reservados en sus “costumbres privadas”, ya que todo lo rodeaban de un “grave misterio”¹⁶³.

Si bien Fidel no refiere las características antropomórficas de los indígenas, éstas fueron informadas por Burnett en 1856. Desde su mirada, “el indio mexicano puro” era “pequeño y robusto” y, aunque se pudiera decir que era “demasiado robusto y flácido para ser tan fuerte”, si se observaban las “peculiaridades de la raza” era notable que esa apariencia se debía al “inmenso grosor de su piel, que ocultaba el juego de sus músculos”. Asimismo, Burnett destacó el supuesto pigmento de la piel y fisonomía de los indígenas en los siguientes términos: “ellos son de color chocolate marrón, con narices curvas, cabello negro y lacio..., barba escasa.... Sus caras son ampliamente ovaladas, sus ojos muy separados, y ellos tienen bocas anchas con labios gruesos. No malas caras del todo, pero pesadas e inexpresivas”¹⁶⁴.

De acuerdo con lo argumentado, en el caso de los indígenas de Cuentepec se configuró un acto performativo que muestra a unos indígenas susceptibles de ser civilizados y, por ello, con una mayor propensión para sacarlos de su condición de “atraso” y del relativo estado de naturaleza en el que, se creía, aun vivían. Esto es perceptible por el tipo de

¹⁶² PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 123.

¹⁶³ PRIETO, “Un paseo a Cuernavaca, por Fidel”, p. 123.

¹⁶⁴ BURNETT, “Chapter VII. Cuernavaca. Temisco. Xochicalco.”

marcadores que Prieto utilizó para caracterizar a los indígenas y evaluar su condición en los siguientes ámbitos: 1) culturales como el traje y sus costumbres; 2) laborales, pues en su diagnóstico identificó en ellos cierta vocación por el trabajo; 3) así como civiles, ya que Prieto aludió a las instituciones organizativas con las que los indígenas contaban, las cuales eran similares a las de la sociedad nacional.

A diferencia de los “indios salvajes”, pero similar al caso del indio contrabandista del interior, Iriarte representó a los indios de Cuentepec trabajando. Con ello se muestra, según las apreciaciones de la época, un mayor grado de civilización y vocación al trabajo, condición que se explicita en el texto. De alguna forma, Prieto proyecta la imagen de un indígena redimible con un grado de civilización, mismo que se debería promover entre los demás indígenas para hacer de ellos ciudadanos mexicanos plenos. Por otra parte, y a diferencia del indígena yucateco y de los “indios salvajes”, en quienes fue proyectada la imagen de vivir en un estado de naturaleza, como en el caso de los primeros, y de nómadas en el de los segundos, como sucede con los “indios salvajes”, se resaltó la uniformidad de su vestimenta, la cual incluso fue valorada como nacional, aunque sin ser retratada en detalle por Iriarte. En este sentido, el mayor grado de estado de naturaleza se asociaba con la desnudez mientras que el de civilización se emparentaba con la vestimenta uniformizada, tal y como Waldeck y Hernández lo refirieron para el caso del indio yucateco.

Recapitulación

De acuerdo con lo argumentado en este capítulo, la construcción de la noción de “raza indígena” en el segundo tercio del siglo XIX en las revistas literarias fue resultado una serie de actos performativos. Los cuales estuvieron conformados por el conjunto de representaciones visuales y de descripciones literarias que les dotaron de significado y redes que permitieron su circulación en un mercado de imágenes. Todo ello remite al tercer momento de la economía visual. A partir de los casos analizados expusimos que en el costumbrismo se configuró una suerte de indigenismo, cuya comprensión de la alteridad consistió en atender ambas narrativas, visual y textual. Esto porque diferentes impresos recurrieron tanto a la imagen como a la descripción literaria para conocer al indígena, un tema que ha sido poco explorado y que precisamente esta investigación profundiza. Con frecuencia, las investigaciones han priorizado lo literario al analizar las concepciones del indígena en esta centuria, demeritando la función que la imagen tuvo para conocer e informar

cómo supuestamente este sujeto era, lo que ha resultado en una hiper-textualización para su estudio.

Uno de los objetivos de este capítulo fue identificar las retóricas en torno al indígena en las revistas decimonónicas para exponer los marcos explicativos desde los cuales se generó conocimiento en torno a él. Esto de acuerdo con los intereses de los editores en cuanto al diagnóstico para integrar a los indígenas a la nación. En este caso se muestra que, para el conocimiento de la condición del indígena en el *régimen de alteridad costumbrista*, se empalmaron diferentes narrativas, tales como la teoría etnológica de los tipos, los planteamientos iusnaturalistas del hombre en estado de naturaleza y las ideas coloniales como “la discusión de los naturales”. En este sentido, en la primera mitad del siglo XIX, los autores entendieron al indígena como permanencia del pasado indígena, a quien había que despojar de sus costumbres, vestirlo e inculcarle el amor por el trabajo para sacarle de su condición de “atraso” y estado natural en el que aún permanecía.

En lo que concierne a “los indios salvajes”, el interés en la época fue para conocer y asignar un rostro a la amenaza que representaban para México. Esto último se pensaba por su condición de nómadas y de habitantes de otro país. Frente a ello, no había propuestas para integrar a los “indios salvajes”, según lo que se consideraba deseable para la construcción de la nación. Esto no significó que el gobierno dejara de interesarse por la presencia de “indios salvajes” en México; por el contrario, el gobierno en alianza con quienes denominaba “indios amigos”, utilizó la imagen de los “indios salvajes” para enfrentar ambos grupos bajo la idea de que los “indios amigos” defendieran la soberanía territorial y de la propiedad. La otra cara de la moneda es que, para los “indios salvajes”, la amenaza eran los estadounidenses y los mexicanos, quienes infundieron la idea de que ellos representaban un peligro. Tal situación, los estadounidenses y mexicanos la utilizaron para justificar el sometimiento de los “indios salvajes”, que perdieran su cultura y capacidad de sobrevivencia. Incluso se planteó exterminarlos, lo que en cierta forma hicieron con muchos de ellos.

En cuanto a la representación visual del indígena a mediados del siglo XIX, las revistas literarias revelan que esta debe ser entendida más allá de las fronteras nacionales, pues su elaboración fue posible por la existencia de un mercado global de imágenes que incluso cruzaba de regímenes republicanos a coloniales, si consideramos la incorporación en México de litografías manufacturadas en Cuba. Asimismo, fue posible identificar que al

indígena se le representó a partir de tradiciones pictóricas distintas, como las colecciones de trajes, los modelos clásicos del cuerpo vigentes en la academia, la pintura naturalista y la pintura de castas. En algunos casos, estas iconografías fueron apropiadas de las versiones de artistas viajeros, por medio de las cuales se concibió gráficamente al indígena y su imagen fue modelada en el contexto post independentista desde la mirada de las revistas literarias. Precisamente, los integrantes de estas publicaciones en muchas ocasiones velaban por los intereses del gobierno.

En casos como el de la alteridad femenina, fue puesto de manifiesto que las revistas literarias mexicanas circularon más allá de las fronteras nacionales y hubo momentos en que las versiones locales de la mujer indígena fueron apropiadas para versiones extranjeras. En situaciones como la representación de los indios de Cuentepec, se trataron de producciones locales que no trascendieron las fronteras, aunque de igual modo contribuyeron en definir la etnicidad de ciertos indígenas, a quienes se consideraba que era posible “civilizarlos”.

La desnudez fue una condición que se asignó tanto a hombres como a mujeres indígenas. Así fueron representados continuamente, siendo una apreciación que permaneció desde el encuentro con el nuevo mundo y que prevaleció hasta el siglo XIX. En este sentido, la desnudez del indígena fue una imagen mental de larga duración arraigada en el imaginario del colonizador y de escritores mexicanos. Con tal característica se representó a los indígenas visualmente, lo mismo por artistas extranjeros como Linati y Nebel, que por mexicanos en los casos de Blanco, Heredia e Iriarte. También la desnudez fue descrita por escritores como Castillo, Payno y Prieto, al igual que por antropólogos como Burnett.

Los marcadores utilizados para caracterizar a la población indígena de México en un sentido clasificatorio fueron fluctuantes, pues parten de identificar los rasgos que se consideraban propios de este sector de la población al enfatizar lo pintoresco o curioso. Estos últimos atributos los representaban el traje y los accesorios. Payno incluso calificó el traje de los “indios salvajes” como “pintoresco”.

Otro marcador utilizado para definir lo que un indígena era fue su carácter, en el caso de los indios de Cuentepec, fueron caracterizados de una “sagacidad rara”, es decir, diferente, un aspecto que los literatos constantemente remarcaron. No obstante, hay que señalar que éstas son construcciones literarias que no parten del estudio de los sujetos, sino narrativas que se buscaron adaptar a la realidad para explicar la condición del indígena y definir su

etnicidad, siempre desde una perspectiva atravesada por las preconcepciones de la época en torno al indígena. De ahí que no sean solamente representaciones ícono-textuales, sino elementos constitutivos de actos performativos.

Respecto a los “indios salvajes”, la desnudez no fue explicitada y sólo aparece como una imagen mental que Blanco y Heredia plasmaron en los torsos desnudos de los indios en las representaciones que ensamblaron a partir del grabado de Bodmer. Por lo demás, estos indígenas fueron caracterizados a partir del traje, su carácter, fisonomía y fenotipo, en ocasiones, a partir del pigmento de la piel. La narrativa de la época acerca de los “indios salvajes” gira alrededor de la amenaza que representaban para la propiedad, pertenencias y vida de la población de los territorios del norte de México. Asimismo, como hemos referido, la cultura equina fue atractiva y representada en la litografía, un aspecto que Payno manifestó. De tal forma que al temor hacia esta población se sobrepuso la curiosidad y lo exótico que resultaba la cultura de los “indios salvajes” que habitaban en territorios lejanos. Tal situación, quedó manifiesta en el hecho de que en una corrida de toros en la ciudad de México un grupo de comanches fue parte importante del espectáculo.

En el caso de los indios de Cuentepec, la desnudez no figuró visual ni gráficamente. Si bien se consideraba que ellos aún vivían en cierto estado de naturaleza, también se sabía que poseían instituciones que daban muestra de un grado de civilización, esto desde la perspectiva de Prieto. Resulta importante referir que los marcadores utilizados en el costumbrismo como el traje y el pigmento de piel para caracterizar a la población, así como el conocimiento de sus tradiciones, costumbres y carácter, paralelamente estos fueron sistematizados y diferenciados entre biológicos y culturales. Esto se hizo con pretensiones de cientificidad por autores que incursionaron en el conocimiento antropológico e instituían esta disciplina. En este sentido, autores como Burnett se alejaron de lo literario para transitar a una suerte de clasificación objetiva al asignar connotaciones raciales redefinidas a partir de principios pretendidamente científicos. Tal procedimiento a los autores les permitía diferenciar a las razas, utilizando para ello el pigmento de la piel como una vía de clasificación. Ante ello, cabe destacar que aún no se recurre al criterio lingüístico como vía clasificatoria.

Por otra parte, en términos del desarrollo de una cultura visual decimonónica, las descripciones literarias constantemente remiten a la litografía para hacer inteligible

visualmente ciertas características, enfatizarlas o matizarlas, estableciendo así un diálogo icono-textual. En el caso del análisis de esta serie de litografías y, en términos de rastrear si se asignó un ámbito fidedigno a las representaciones, no fue una característica que se reivindicó en las publicadas en las revistas literarias, lo que sí se hizo en los álbumes de artistas viajeros como en el caso de Waldeck.

En el caso de México, la conjunción icono-textual para el tratamiento de los temas se ensayó en las revistas y posteriormente tuvo continuidad en los álbumes, como se podrá apreciar en los capítulos quinto y sexto. Así pues, la stampa en litografía tuvo la función de exponer visualmente a los indígenas como prueba de lo que se informaba, mientras que el texto recurrentemente remitía a la litografía para hacer inteligibles o didácticos los contenidos. Lo anterior representó una práctica típica de la cultura visual desarrollada en México y a nivel internacional en el siglo XIX. Finalmente, es importante asentar que las litografías acerca de los indígenas de diferentes regiones de México que analizamos son una suerte de palimpsestos en los cuales convergen iconografías de temporalidades diferentes, imágenes mentales, así como viejas y nuevas tradiciones pictóricas de las que se echó mano para su representación.

Capítulo 5. El costumbrismo pictórico de Casimiro Castro y su visión del indígena (1855-1869)

En el capítulo anterior, el análisis de una serie de representaciones visuales del indígena en litografía de revistas permitió comprender que la construcción de su imagen estuvo vinculada en la mayoría de los casos a las apropiaciones por parte de dibujantes mexicanos de las versiones de los artistas viajeros extranjeros. No obstante, en el caso de la litografía publicada en *El Liceo Mexicano* fue apropiada por un artista cubano para el reensamble de una versión regional del indígena yucateco. Igualmente, *Doncella salvaje*, publicada en la *Revista Científica y Literaria* fue utilizada por la revista de Filadelfia *The Evergreen* para elaborar la propia.

De esta forma, en el contexto post independentista en México, caracterizado por la transición del Antiguo Régimen al orden liberal y, particularmente en el ambiente de la declaratoria de la igualdad de los mexicanos, diferentes representaciones del indígena en litografía fungieron como *imágenes matrices* que circularon en un mercado global. Estas imágenes matrices fueron adecuadas y resignificadas en el imaginario político y social para la elaboración de nuevas versiones sobre la alteridad que habitaba en el país. De acuerdo con el diagnóstico y conclusiones de varios autores de la época, la civilización del indígena pasaba por vestirlos y crearles nuevas necesidades, lo que redundaría en la creación de mercados de consumo y progreso económico para la nación.

Paralelamente, en cuanto al conocimiento de la alteridad, el análisis permitió evidenciar que la interpretación de las representaciones del indígena fue enmarcada en la teoría etnológica de los tipos. Lo anterior permitió exponer que los sujetos retratados habían mantenido ciertas características fenotípicas y culturales, así como su condición de vida a través del tiempo. Asimismo, el análisis de la condición del indígena fue enmarcada en el iusnaturalismo de Rousseau, pues tanto los viajeros como los escritores mexicanos consideraban que en el siglo XIX el indígena vivía en estado de naturaleza. Así pues, estos marcos heurísticos convergen con la tradición de las colecciones de trajes, la pintura naturalista y los cánones académicos sobre el cuerpo para configurar actos performativos que contribuyeron a modelar la noción del indígena de la nación.

Posteriormente, en los álbumes también fue tratado el tema de la alteridad en el contexto de las revueltas internas del país, de la promulgación del *Plan de Ayutla* en contra de la dictadura de Santa Anna y de la llegada de Juan Álvarez a la presidencia. Así como en el momento de implementación de las Leyes de Reforma en oposición de las corporaciones para transformar el régimen de propiedad y tenencia de la tierra. El formato icono-textual utilizado en las revistas para el tratamiento de la población indígena también fue utilizado en los álbumes, impresos que igualmente contribuyeron a modelar su imagen. Paralelamente, tales impresos realizaron un diagnóstico acerca de la condición y disposición de los indígenas al trabajo para valorar la posibilidad de incorporarlos por esta vía a la nación.

Mientras que las revistas literarias, que tuvieron un objetivo pedagógico en el que mostraban cómo supuestamente eran la raza mezclada, blanca y los indígenas del sur, del centro y norte de México, el interés de los álbumes fue meramente comercial. No obstante, fungieron como dispositivos de exhibición acerca de la supuesta composición racial del país. *México y sus alrededores* incluso se publicó con el fin de refutar la “incorrección del dibujo” y lo “fantástico de las explicaciones” de publicaciones extranjeras sobre el tema etnográfico¹. Los álbumes incluyen representaciones visuales y caracterizaciones literarias del indígena que constituyen otro momento del régimen de alteridad costumbrista. Desde una perspectiva de la “intermedialidad” y la teoría de las imágenes, las cuales proponen el análisis conjunto de texto e imagen, las representaciones visuales y literarias del indígena las consideramos como actos performativos que contribuyeron en modelar la imagen de la alteridad². Al mismo tiempo que establecieron una retórica que aportó en dotar de contenido a lo que en el siglo XIX se entendía por “raza indígena”.

Este formato ícono-textual, o ensamble bi-vocal, fue utilizado por las nuevas tecnologías visuales como revistas y álbumes para la construcción y circulación del conocimiento en la cultura visual decimonónica en México³. Estos impresos tuvieron una función cuasi museística que mostraba el pasado del país en lo arqueológico, sus “monumentos” contemporáneos y las así llamadas razas que cohabitaban en la nación. Sus litografías circularon en un mercado global como imágenes-objetos que fueron interpretadas,

¹ RAMÍREZ, “Antigüedades mexicanas conservadas”, p. 33.

² Véase MITCHELL, *Picture Theory*; GONZÁLEZ, “Iconotextualidad e intermedialidad”.

³ Véase SZIR, “Tecnología de la visualidad”.

valoradas y utilizadas con fines distintos, proceso que engloba el tercer momento que Poole designa como una economía visual⁴.

Este capítulo sostiene que, para comprender la construcción de la imagen del indígena y su concepción en el costumbrismo en el siglo XIX, es necesario analizar las relaciones entre imagen y texto en términos de cómo dialogan, se complementan, repelen o fusionan en la construcción del imaginario y retórica acerca de la “raza indígena”. Para lograr el objetivo planteado, organizamos este capítulo en seis apartados. En el primero exploramos la mirada de los artistas viajeros en torno al indígena y proporcionamos algunos ejemplos de litografías que lo representan. Esta aproximación, en lo pictórico, nos permitirá identificar la tradición desde la cual los artistas viajeros mostraron visualmente al indígena, así como los marcadores que plasmaron gráficamente para caracterizarlo. Asimismo, este apartado constituye un esbozo acerca del ambiente artístico internacional en el ámbito de la cultura visual decimonónica en que la representación de la alteridad fue enmarcada y explicada su condición.

En los próximos cuatro apartados analizamos la perspectiva de Casimiro Castro del indígena a partir del análisis de una serie de litografías que elaboró para las diferentes ediciones del álbum *México y sus alrededores* (1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869) a la par de los textos explicativos que las describen. En el primero de estos apartados nos avocamos en exponer de manera general algunos aspectos de la mirada de Castro acerca de la “clase indígena”, lo que constituye una caracterización de los recursos a los que recurrió. En el segundo exponemos que Castro representó las ocupaciones del indígena, una forma típica con que se les identificaba en el siglo XIX. Al respecto, proporcionamos dos ejemplos de oficios de indígenas que Castró plasmó. En el tercer apartado mostramos que, al igual que se hizo en los álbumes de viajeros como en el caso de Waldeck y en las revistas literarias por parte de Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte, Castro igualmente ilustró el traje indígena para caracterizarlo y exhibir las diferencias al interior de esta clase. En el cuarto apartado exponemos que en la obra de Castro hubo una transición de la representación genérica del indígena a un caso. En este sentido, exploramos su mirada sobre los kikapú. Finalmente,

⁴ Acerca de la noción de mercado global de imágenes ver MAJLUF, *Mexican Costumbrismo*, pp. 130-131; sobre los álbumes como dispositivos de exhibición ver CARRERA, *Traveling from New Spain to Mexico*, p. 17. Sobre el concepto de economía visual ver POOLE, *Visión raza y modernidad*, pp. 18-19.

proporcionamos algunos casos de representaciones del indígena de Castro que circularon en el mercado local y global de imágenes, las cuales fueron apropiadas para la manufactura de versiones nacionales y extranjeras. A partir del desarrollo de estas secciones mostramos que tales representaciones contribuyeron a modelar la imagen del indígena en el siglo XIX, configurando un indigenismo costumbrista cuyas bases iconográficas fueron apropiadas para el reensamble de otras versiones de la alteridad.

5.1. La mirada de los artistas viajeros sobre el indígena (1829- 1850)

La mirada de los artistas viajeros sobre el indígena en los primeros años del México independiente constituye un marco de referencia obligado para comprender su influencia en las versiones mexicanas y viceversa. Con el advenimiento de la independencia de las colonias hispánicas en América llegó el final del proteccionismo español y se abrió la posibilidad de que los viajeros pudieran explorar los territorios, clasificar los recursos, así como catalogar a la población a partir de métodos gráficos y descriptivos⁵. Carl Nebel, Jean-Frédéric de Waldeck y Carl Christian Sartorius utilizaron el arte litográfico para representar visualmente a la alteridad y literariamente proporcionaron descripciones acerca de sus características. Mediante estas prácticas, abonaron a la configuración de un conocimiento acerca del indígena para ser difundido principalmente en Europa.

Los viajeros extranjeros que visitaron México en el siglo XIX lo hicieron por diferentes motivos. A Eduard Mühlendorf (1824-1834) lo motivaron los negocios de minas; Henry George Ward (1825-1827) visitó el país como encargado de los negocios británicos en México; R.W.H. Hardy (1825-1828) lo hizo para la explotación de criaderos de ostras perlíferas y bancos de coral; y Mathieu de Fossey (1831-1870) llegó para involucrarse en proyectos de colonización. También hubo casos de mujeres como el de Frances Erskine Inglis (1839-1842), quien estuvo en México cuando su esposo Ángel Calderón de la Barca fue ministro plenipotenciario de España. En el caso de John Stephens (1831-1849), su presencia obedeció al interés arqueológico y también como comisionado del gobierno norteamericano. Otros lo hicieron para el desarrollo de proyectos utopistas, como Sartorius (¿1830?- 1872), o

⁵ POOLE, *Visión, raza y modernidad*, p. 130.

bien para desempeñarse como capellán de la legación francesa en el caso de Brasseur de Bourbourg (1848-1863)⁶.

Algo común en este grupo de viajeros fue el interés que mostraron por el indígena, cuyas miradas manifiestan principalmente su percibida condición de “atraso”, que pueden caracterizarse como perspectivas miserabilistas. Ésta fue una característica de la “colonialidad de la mirada” que valoró a la alteridad a través de dicotomías como salvaje/civilizado y progreso/atraso que hunde sus raíces en la teoría legal del siglo XVI⁷. Tal percepción, como se pudo apreciar en el cuarto capítulo, también estuvo presente en el caso de escritores mexicanos acerca del indígena yucateco, el “indio salvaje” y los indígenas de Cuentepec.

Henry George Ward, por ejemplo, observaba las condiciones miserables de vida de los indígenas en sus “pobres chozas” y alimentación⁸. Para Frances Erskine Inglis, la mayoría de los indígenas vivían ajena a la civilización y su estado correspondía con los planteamientos del “estado que se llama de naturaleza”, concepción en que hacen eco los planteamientos de Thomas Hobbes, John Locke y, como se pudo apreciar en el capítulo anterior, en el caso de México concretamente la de Rousseau. Valoración que compartían John L. Stephens y R.W.H. Hardy, así como Juan José Hernández explícitamente y Gerónimo Castillo implícitamente⁹. Además de esto, la supuesta falta de vocación por el trabajo, la indiferencia por ganar dinero, así como la carencia de hábitos de higiene fueron otros de los factores por los que se consideraba que el indígena vivía en esa condición de “atraso” y carentes de civilización, percepción que, como se podrá apreciar más adelante, era compartida por autores mexicanos.

El ingeniero y arquitecto alemán Carl Nebel también formó parte de este grupo de viajeros, cuando estuvo en México entre 1829 y 1834. Su interés fue conocer el lado pintoresco del país que, recordemos, manifestó que era tan importante como su parte científica. Como resultado de su estancia publicó el álbum *Viaje pintoresco y arqueológico*

⁶ Véase FERRER, *La imagen del México decimonónico*.

⁷ ROMERO, “La colonialidad de la naturaleza y de la mirada”, p. 210; véase también MAILHE, “¿Legados prestigiosos? La revalorización” y CUNILL, “El indio miserable: nacimiento de la teoría”.

⁸ En términos del autor: “they consist of various tribes, resembling each other in colour, and in some general characteristics, which seem to announce a common origin, but differing entirely in language, custom, and dress”, citado en: IBAÑEZ y FERRER, “La república mexicana y sus habitantes indígenas”.

⁹ Citada en BONO, “Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca”, p. 191.

sobre la parte más interesante de la República Mejicana, (1836) (1840), el cual fue comercializado en México en cien pesos, un precio oneroso si se tiene en cuenta que autores como Antonio García Cubas percibían este salario mensualmente¹⁰. Algunas de las litografías de este álbum fueron apropiadas por algunos artistas mexicanos, un caso es el de *La Mantilla*, pues de esta fueron extraídos un par de personajes por Cayetano Paris para ensamblar la litografía *Populacho de México*¹¹ (ver anexo 2).

En palabras de Alexander von Humboldt, Nebel concretó su anhelo de conocimiento al que él aspiraba, es decir, lo relativo a “las investigaciones sobre la *descendencia de los diferentes ramos de la especie humana* y la marcha de... [su] estado social, su culto y el carácter de sus monumentos públicos”, así como su “historia y los *tipos misteriosos* de la civilización naciente de las Américas”. Para Humboldt era muy importante que estos hallazgos “fuesen presentados al público por medio del diseño”, aspecto que muestra el interés del viajero por utilizar un formato que, además de texto, incluyera imagen para el tratamiento de los temas¹².

Nebel se abocó al estudio de lo “puramente Mejicano”, esto es, su “arquitectura antigua y moderna, azteca y española, las vistas de las principales ciudades de la confederación Mejicana, y *los trajes de los habitantes de los diferentes climas y regiones*”¹³. Al respecto, es importante destacar que, en lo que concierne al conocimiento de la población, por una parte, Nebel lo planteó en términos del estudio de su cultura material como el traje, mediante el cual la caracterizó. A decir del autor, el traje variaba dependiendo de la región y el clima. Así pues, en Nebel es perceptible un relativismo geográfico y una suerte de geografía cultural cuando alude a la correlación traje/clima/región como aspectos que determinaban las características de la población.

Nebel representó los trajes que, desde su mirada, eran característicos de la población indígena. Un ejemplo es la litografía *Indias de la sierra al S.E. de Mejico* en la que Nebel

¹⁰ NEBEL, *Viaje pintoresco y arqueológico* (1840), las citas corresponden a la versión en español que consultamos, la cual no tiene número de páginas.

¹¹ *El Museo Mexicano*, vol. III, 1844, entre páginas 450- 451. Con respecto a la comercialización del álbum de Nebel en México, ver Isidro Rafael Gondra, “Antigüedades Megicanas”, en *El Recreo de las Familias* (01 enero 1838), pp. 435- 439, traducido del *Foreign Quarterly Review*; “En la Nueva Librería situada junto al Arzobispo”, en *El Monitor Republicano* (13 febrero 1852).

¹² HUMBOLDT, “Observaciones de M. Humboldt”, las cursivas no aparecen en el original.

¹³ NEBEL, *Viaje pintoresco y arqueológico*, las cursivas no aparecen en el original, ver frontispicio.

retrató “los trajes de las Indias..., de más lujo, y de formas y colores variados”. En este caso, lo textual fue utilizado para *matizar* que el traje representado era el de más lujo y que, posiblemente, no el que utilizaban con frecuencia. Otro caso es la litografía *Indios de la sierra de guauchinango*, sobre la cual, Nebel especificó, “el traje que aquí se ve, se usa en toda la sierra entre Guauchinango, Sta. María de Tlapacoya y los países comprendidos entre estos dos pueblos...”. Fue en esta litografía que el autor estableció la correlación traje-geografía para identificar a los indígenas y la región donde vestían así. En un sentido tipológico, y desde la definición que se proporciona en la historia del arte, el traje era representativo de una región, pues Nebel generalizó el uso de este en toda la sierra de Huauchinango, ubicada actualmente en el estado de Puebla.

En cuanto a la relación texto e imagen, Nebel remite a ésta última para *revelar* las características de los trajes, informando que “todos [eran] de algodón, y fabricados por ellas mismas; el cuadro explicará claramente su corte y sus colores”¹⁴. Igualmente, el texto *autentifica* que la imagen hacía inteligible algunas de sus características como el corte y los colores, razón por la cual el autor remite al lector al elemento visual para una mejor comprensión acerca de lo que informa en lo escrito. En términos del historiador del arte William Ivins y la teoría intermedial, la imagen tiene la función de *autentificar*, *revelar*, *reforzar* o *didactizar* lo manifestado de forma literaria, como Nebel lo hizo¹⁵.

Jean-Frédéric Waldeck fue otro viajero que abordó el tema indígena en el álbum *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán* (1838), cuyo objetivo fue “revelar a Europa los vestigios de la civilización de la antigua América”, siendo el indígena uno de estos. Su obra fue resultado de su viaje por Yucatán entre 1834 y 1836, el cual fue patrocinado parcialmente por el Gobierno mexicano, como lo referimos en el cuarto capítulo¹⁶. Similar a lo hecho por Nebel, Waldeck representó el traje del *Indio contrabandista del interior* para caracterizarlo, como vimos en el capítulo anterior, así como lo hizo en el caso de la *Mujer Mestiza de Mérida*, a quien caracterizó no sólo por el traje (huipil, enaguas y velo), sino también por el color de su epidermis. En el caso de la mujer mestiza, Waldeck lo hizo para

¹⁴ NEBEL, *Viaje pintoresco y arqueológico*, s/p.

¹⁵ IVINS, *Imagen impresa y conocimiento*; GARONE y GIOVINE, *Bibliología e iconotextualidad*, p.14.

¹⁶ WALDECK, *Voyage pittoresque et archéologique dans la Province*; WALDECK, *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán*.

establecer similitudes entre clases, lo cual manifestó en los siguientes términos, “el traje dibujado en esta lámina [el de mujer mestiza]” también era utilizado por “las campesinas”¹⁷. A diferencia del caso del indígena yucateco, en el caso del traje de la mujer mestiza, Waldeck hizo extensivo su uso entre diferentes sectores de la población, dando a entender que era una muestra representativa del utilizado tanto por mujeres mestizas como por campesinas.

En el caso de *Soldado de la Milicia*, Waldeck caracterizó al indígena por su fisonomía e indicó que, en general eran, “físicamente muy fuertes y capaces de soportar las más rudas fatigas con tal de que se les alimente como requieren sus *modestas necesidades*...”¹⁸. En este caso, es de destacar que Waldeck también observó a los indios a través del prisma iusnaturalista de Rousseau, particularmente cuando refiere sus modestas necesidades. Tal y como Gerónimo Castillo en *El Liceo Mexicano* y Juan José Hernández en el *Registro Yucateco* lo hicieron para informar de la condición que el indígena yucateco guardaba. O simplemente Waldeck hizo eco de la perspectiva de John Locke acerca de que “en el inicio todo el mundo fue América”¹⁹. Con respecto a los marcadores que Waldeck utilizó para representar y describir al indígena, algunos son de corte cultural como el traje (al igual que Nebel), pero Waldeck recurrió a otros como el fenotipo, el color de la epidermis, el carácter y su capacidad intelectual.

Otro álbum en el que el tema de la población fue tratado es *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben* (1859) de Carl Christian Sartorius que incluye dibujos de Johann Moritz Rugendas grabados en cobre²⁰. En este álbum, recurriendo a las clasificaciones coloniales al igual que Mathiue de Fossey, Sartorius catalogó a la población mexicana entre gente de razón y sin razón. Composición poblacional que, Sartorius refiere, conoció junto a Rugendas al visitar un mercado de la ciudad de México, donde tomaron apuntes y bocetos para caracterizar y representar a “los tipos reunidos ahí”²¹. Lo anterior se

¹⁷ WALDECK, *Viaje pintoresco y arqueológico*, p. 92-93.

¹⁸ WALDECK, *Viaje pintoresco y arqueológico*, p. 92.

¹⁹ Para el caso Locke, citado en GUTIÉRREZ, “Etnografía y costumbrismo en las imágenes”, p. 159. En el original “In the beginning all the world was America”.

²⁰ SARTORIUS, *México y los mexicanos*. Sartorius (Grundernhausen, Hessen-Darmstadt, Alemania, 1796-México, 1872), fue abogado y filólogo alemán, en 1825 emigró a México, fue dueño de la hacienda azucarera El Mirador en Veracruz, intentó formar algunas colonias alemanas en el país sin éxito. Formó varias colecciones botánicas y zoológicas, algunas de las cuales envió a Europa como el Jardín Botánico de Berlín y al Instituto Smithsonian de Washington.

²¹ SARTORIUS, *México y los mexicanos*, p. 27; véase FERRER, “Mathiue de Fossey: su visión”.

hizo en el marco del objetivo general de la obra, que fue tratar de los principales aspectos físicos y morales de la población del país, los cuales también proponía conocer la teoría etnológica a mediados del siglo XIX²².

Similar a lo realizado por Nebel y Waldeck, Sartorius también se ocupó del tema indígena en el artículo “Los indios”, ilustrado con el grabado *Indios de tierra templada*, dibujado por M. Rugendas y grabado por G.M. Kurl. Para Sartorius, el indígena era “el amo y señor original de esta tierra: el de la sangre más pura y el más auténtico en sus costumbres, aspecto y modo de vivir”. En cuanto a sus rasgos fenotípicos, “el hombre [era] fornido y de mediana estatura; las mujeres más bien gordas y de pequeña estatura”. Acerca del carácter de indígena, la apreciación de Sartorius es ambivalente, pues desde su perspectiva, por una parte, los indígenas “[eran] de expresión triste y melancólica, pero en realidad eran alegres”, eran fríos y reservados con los criollos y mestizos; por otra, “la creatividad intelectual no [era] sobresaliente en su raza”²³. Asimismo, Sartorius describió algunas características de su traje, los hombres vestían calzones anchos de cuero o de manta de algodón rudo, un saco largo o blusa sin cuello que se fajaban en las caderas y que les cubría la parte superior, usaban sandalias y un sombrero de paja. Las mujeres utilizaban una especie de blusa que les llegaba a los pies, también una faja alrededor de las caderas, un “huipil” que les cubría la parte superior del cuerpo y un “traje de lana” bordado con colores alegres²⁴.

En el caso de la mirada de Sartorius acerca del indígena, empleó varios marcadores para definirlo, como culturales y biológicos, tales como sus supuestas características fisonómicas, el carácter y el traje. Sin embargo, Sartorius no remite a la imagen para hacer inteligible algún matiz sobre lo que describe. Quizá no tuvo interés en enfatizar, revelar, autenticar o detallar algunas características de la imagen, así que únicamente la utilizó con fines meramente ilustrativos. Aspecto en el que se diferencia de los trabajos de Nebel y Waldeck, quienes sí remiten a la imagen desde lo literario.

²² NOTT y GLIDDON, *Types of Mankind or Ethnological*, p. 50; COVARRUBIAS, “Carl Christian Sartorius”, p. 228.

²³ Acerca del tema de la melancolía como una característica de la población indígena también fue referida en el caso de Perú y el mundo andino, aspecto que fue utilizado como una justificación para el tutelaje del indígena y que Majluf lo denomina indigenismo incipiente, MAJLUF, *Inventing Indigenism*, pp. 90-95. Asimismo, esta caracterización fue la base para la división de la nación entre indígenas y criollos.

²⁴ SARTORIUS, *México y los mexicanos*, pp. 38-40.

Este breve esbozo sobre el tratamiento del indígena en los álbumes editados por viajeros extranjeros permitió observar que, de manera general, en las tres obras se le caracterizó por diferentes vías. Asimismo, queda de manifiesto que los marcadores utilizados para esto fueron inestables y cambiantes. En el caso de Nebel, lo hizo a partir del traje; Waldeck por la vestimenta, lo fisonómico, el color de la epidermis y el carácter; Sartorius a partir de lo fisonómico, el carácter y el traje, marcadores que denotaban diferencias de costumbres, tipo y clase entre los indígenas. En cuanto al tratamiento visual, por una parte, los viajeros representaron al indígena desde la perspectiva de las colecciones de trajes en boga en Europa; por otra, explicaron su condición a partir de los planteamientos del iusnaturalismo de Rousseau y la teoría etnológica del tipo (los cuales también fueron utilizados en México en el caso de las revistas). Un modelo interpretativo desarrollado por los viajeros que Pascal Riviale ha caracterizado como “entografía pintoresca” y en el cual converge un interés científico y pintoresco²⁵.

En lo que respecta a la elaboración de las litografías y al desarrollo de la cultura visual, los dibujos de las láminas de Waldeck fueron elaborados desde el natural con la intención de asignar un carácter realista a las representaciones, característica que también fue destacada en las ediciones mexicanas de álbumes y que el editor Víctor Debray defenderá como propia de la litografía²⁶. En cuanto al conocimiento, hacer inteligibles los contenidos a partir de imágenes y descripciones literarias fue una condición que los viajeros consideraban necesaria, aspecto al que Humboldt se refirió en la introducción al trabajo de Nebel cuando menciona que a las Américas había que mostrarlas también a través del diseño.

Sartorius manifestó una particularidad con respecto al conocimiento de la población, pues refirió que la mejor manera de hacerlo era asistir a los mercados y pueblos de los alrededores de la ciudad de México, planteamiento que posteriormente Antonio García Cubas cuestionará, como expondremos en el sexto capítulo. En relación con las teorías de las que los viajeros se valieron para explicar la condición del indígena, el concepto de tipo hizo eco en su trabajo y lo utilizaron con recurrencia con la intención de informar acerca de las

²⁵ Véase RIVIALE, “La etnografía pintoresca de los viajeros”.

²⁶ “México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país, dibujadas al natural y litografiadas por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez e I. Campillo”, en *El Siglo Diez y Nueve*, (23 diciembre 1868); en *La Iberia* (29 diciembre 1868); en *El Siglo Diez y Nueve* (2 enero 1869).

características fisonómicas que habían mantenido generacionalmente. Mientras que en lo pictórico el término “tipo” fue utilizado para exponer las características que se pensaban representativas en un individuo y que todo el grupo compartía. Éste es un tema en el que Nebel y Sartorius convergen: el primero para caracterizar el *tipo indiano*, mientras que el segundo para distinguir a los diferentes *tipos de población* reunidos en los mercados de la ciudad de México.

Finalmente, el traje como un marcador que los artistas viajeros representaron, el cual usaron para caracterizar al indígena y era utilizado internacionalmente para este fin, también fue caracterizado visualmente por los artistas mexicanos como se podrá apreciar en la obra de Casimiro Castro en los próximos apartados. Igualmente, los marcos teóricos utilizados por los viajeros en la época para enmarcar el conocimiento del indígena y su condición circulaban internacionalmente. Estos eran conocidos en el país y fueron utilizados por escritores como Juan José Hernández y Gerónimo Castillo como se pudo apreciar, asimismo por Florencio María del Castillo, Niceto de Zamacois, Manuel Payno y Manuel Orozco y Berra como se podrá observar en los próximos apartados.

5.2. De las ocupaciones y trajes de la “clase indígena” en *México y sus alrededores* (1855-1869)

Casimiro Castro fue uno de los artistas del siglo XIX que, a través de las representaciones visuales del indígena que elaboró en arte litográfico para *México y sus alrededores*, contribuyó a modelar la imagen de la alteridad en lo que aquí denominamos indigenismo costumbrista. Castro desarrolló su obra en momentos turbulentos. Por ejemplo, la dictadura de Santa Anna llegaba a su fin cuando comenzó la publicación de *México y sus alrededores*. Después vendrían los conflictos políticos entre conservadores y liberales, lo cual desembocaría en la guerra de Reforma y el triunfo de los republicanos. Posteriormente iniciaría la reacción conservadora y, con ésta, el establecimiento del Segundo Imperio, cuya caída daría paso a la República restaurada. Así pues, la publicación de *México y sus alrededores* y, por lo tanto, la obra de Castro tuvo continuidad entre regímenes.

Las representaciones del indígena que Castro elaboró las analizamos en los próximos apartados con el objetivo de caracterizar su mirada. Esto por medio de elucidar los marcadores que plasmó visualmente para identificarlos, como también entender la forma en

que ideó las diferencias entre las denominadas clases de indígenas. En este sentido, argumentamos que sus litografías del indígena, a la par de las descripciones literarias que las acompañan, constituyen actos performativos que aportan a instaurar visualmente la noción de la “raza indígena”. Lo anterior estableció una retórica y bases iconográficas acerca de la alteridad en la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, desde una perspectiva de la economía visual, sustentamos que fue tal la valoración e importancia asignada a las representaciones del indígena de Castro, que fueron apropiadas con diferentes propósitos por parte de publicaciones nacionales y extranjeras, precisamente para reensamblar sus propias versiones, un aspecto fundamental para comprender la noción performatividad en esta investigación.

En el tercer capítulo desarrollamos el tema de las ediciones y circulación de *México y sus alrededores*, así como de los tópicos que incluye, entre los que destacamos el de la población indígena. En todas las ediciones del álbum (1855-1856, 1855-1857, 1863-1864 y 1869), desde el título se anuncian los temas que aborda y exhibe de México. Se trata de una colección de *monumentos, trajes y vistas*, aspectos que fueron presentados en el frontispicio de la obra, ya sea en sepia o a color, según el año de la edición. El frontispicio lo conforman un monumento arqueológico que figura en el último plano de la composición. Tal motivo simboliza el pasado de la nación, como también exhibe elementos naturales de México. Entre éstos se encuentran los característicos, como el maguey, el cual representa uno de los negocios más redituables de la época, es decir, la producción de pulque. Tal elemento de la naturaleza fue ilustrado previamente en el arte virreinal a partir del grabado *El hallazgo de la talla de la virgen de los Remedios, ca. 1760*, así como en la pintura *Procesión del santo Cristo*, siglo XVIII, sólo por citar dos ejemplos²⁷.

En el primer plano del frontispicio del álbum, Castro representó a un tlachiquero que extrae aguamiel de un maguey para la producción de pulque y quien está acompañado por una mujer, posiblemente su cónyuge. Esto nos anticipa que en el álbum se visualizan los oficios de la “clase indígena” y que, como argumentamos, ésta fue una de las particularidades de la mirada de Castro para representar a la alteridad. Anteriormente dicho oficio fue ilustrado por viajeros como Carl Nebel en la litografía *Vista general de Zacatecas*, incluida

²⁷ Ejemplos tomados de ALCALÁ, “La imagen del indio devoto”, pp. 230 y 239.

en su álbum *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mexicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1843* (1838 [1840]). Igualmente, durante la Colonia fue plasmado en algunas figuras de cera, como en el caso de la elaborada por Andrés García y que ahora forma parte del acervo del Museo de América en Madrid.

El paseo que el álbum proporciona por los espacios de la ciudad de México incluye la Alameda, los mercados de Iturbide y Roldán, el bosque de Chapultepec, iglesias como la catedral o la Villa de Guadalupe, por el canal de la Viga o de Bucareli y por pueblos de los alrededores de la capital como Iztacalco y Santa Anita²⁸. El indígena figura recurrentemente en estos lugares transportando sus mercancías o ejerciendo algún oficio. De hecho, el indígena era una “clase” asociada con ciertas ocupaciones, las cuales fueron representadas por Castro en una “miscelánea” a manera de muestrario, como se podrá apreciar posteriormente²⁹.

De acuerdo con lo anterior, es importante subrayar que, en las diferentes ediciones de *México y sus alrededores*, recurrentemente se representan las ocupaciones de los indígenas, así como los trajes que utilizaban, los cuales son corroborados por los textos explicativos, como exponemos a continuación. Este constituyó un “modo de ver y caracterizar a las poblaciones locales” en el siglo XIX que coincidía con –o fue influenciado por– el interés del gobierno. Dicho organismo, a través de sus intelectuales, procuró conocer la condición laboral del indígena para evaluar su posible integración desde este ámbito, lo cual redundaría en el pago de impuestos y contribución al progreso de la nación³⁰. Previamente, en la Colonia, los oficios de la población fueron documentados en las *Relaciones Geográficas*, asimismo, en las artes manuales como las figuras de cera de acuerdo con María Esther Pérez Salas y en la tradición de los *gritos* a decir de Sandra M. Szir³¹.

Las figuras de cera, como acertadamente Natalia Majluf y Mey-Yen Moriuchi observaron, fueron utilizadas como modelos para la representación de los oficios indígenas por parte de artistas viajeros. En este sentido, aprehender visualmente las actividades

²⁸ De acuerdo con García Cubas, los alrededores de la ciudad de México lo conformaban los pueblos de Guadalupe Hidalgo, Tacubaya, Chapultepec, San Ángel, San Agustín de las cuevas o ciudad de Tlalpan, Coyoacán, Mixcoac, Santa Anita e Iztacalco, GARCÍA, “Notas geográficas y estadísticas”, pp. 26-27.

²⁹ OROZCO, “Miscelánea”, p. 65.

³⁰ DOROTINSKY y LOZANO, *Culturas visuales*, p. 26.

³¹ PÉREZ, *Costumbrismo y Litografía en México*, p. 115; SZIR, “Tecnología de la visualidad”, p. 93.

productivas trascendió temporalmente y se mantuvo en la transformación del Antiguo Régimen al orden republicano³². Si bien no ahondaremos en este tema, es importante tener en cuenta que algunos de los viajeros coleccionaron estas figuras y las llevaron consigo a Europa. Así lo hicieron Claudio Linati, William Bullock, Brantz Mayer y Carl Nebel. Hubo quienes las utilizaron como referentes para la manufactura de sus litografías. Este interés, como Erika Pani ha observado, se relaciona con el hecho de que en el siglo XIX el indígena fue contemplado como un ente curioso, exótico y simpático, óptica que no era diferente de la plasmada en las figuras de cera, pues reflejaban tales aspectos³³. De acuerdo con lo anterior, las figuras de cera permearon la percepción de los artistas viajeros sobre el indígena, por lo que también hicieron eco en la mirada de Castro.

El interés por conocer la condición ocupacional del indígena posiblemente se emparenta con la importancia asignada al trabajo como una vía de progreso en el siglo XIX, tema que interesó al gobierno de México en aras de convertir a los indígenas en mano de obra e insertarlos en los circuitos de producción y consumo. Así la Sociedad Económica de Amigos del País lo manifestó. Cabe recordar que en este contexto se desarrollaban las teorías de la diferenciación, así que el trabajo fue un criterio para catalogar a la población en clases, además del racial. Al indígena se le concebía como una “clase”, apreciación que remite a la clasificación de Karl Marx de la sociedad y su perspectiva materialista. Incluso el viajero Carl Christian Sartorius se refirió a los indígenas como “proletarios”.

Tal lógica, de acuerdo con la crítica literaria Mary Louise Pratt, fue parte del capitalismo expansivo que desplazó los modos de subsistencia locales para transformar estos espacios en escenarios de industria, insertar en las actividades productivas a la “masa indolente” y, con ello, convertirla en “mano de obra asalariada”³⁴. Este fue un objetivo que, como hemos mostrado en el cuarto capítulo, fue buscado por el gobierno mexicano y también permeó la mirada de la prensa de la época. De tal forma que uno de los redactores de *El Monitor Republicano* instaba al gobierno para que se ocupara de la situación de la “clase

³² MAJLUF, *Mexican Costumbrismo* (Book Review), pp. 130-131.

³³ PANI, “La visión imperial. 1862-1867”, p. 289.

³⁴ PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing*, p. 155.

indígena”, educándola para transformarla en una “porción productiva para nuestra sociedad”³⁵.

Como hemos bosquejado, un aspecto que interesaba conocer del indígena en el siglo XIX era su condición laboral, aspecto que Casimiro Castro retrató a través de cuadros de costumbres. Con respecto a la composición e iconografía de Casimiro Castro, es evidente cierta coincidencia con el trabajo de Johann Moritz Rugendas. Como hemos indicado, la obra del artista viajero fue publicada después de la de Castro; así pues, en esta investigación consideramos que, posiblemente, la obra de este último fue utilizada como referencia por Rugendas. Los oficios del indígena que Castro representó fueron autenticados, revelados o didactizados por los artículos descriptivos que acompañan a las litografías³⁶. Castro representó a los indígenas tomando agua en “La fuente de la Tlaxpana” en San Cosme en un momento de descanso o mientras caminaban “lentamente con su hijo a cuestas y arreando sus jumentos cargados de verduras”, siempre “vestidos con sus curiosos trages”, a decir de Marcos Arroniz³⁷ (ver anexo 18).

El embarcadero del puente de Roldán era una zona donde las diferentes “clases de indígenas” confluían para comercializar frutas, legumbres, flores y otros productos que posteriormente eran ofrecidos en los mercados de la capital. Las mercancías eran trasladadas en canoas desde pueblos como Iztacalco, Mexicaltzingo o Chalco “a fuerza de remos” y, de acuerdo con Francisco González Bocanegra, “los vendedores [eran] todos indígenas”, lo cual también refirieron los viajeros Frances Erskine Inglis y Henry George Ward (ver anexo 19)³⁸. La venta de frutas y verduras como actividades ejercidas particularmente por indígenas es algo que la prensa de la época también permite saber, por ejemplo, en una nota publicada por el *Diario del Imperio* se informó de esto cuando “una docena de indígenas con frutas y recaudo [fueron aprehendidos] para hacerlos soldados”. Este incidente preocupó al denunciante dado que, en ese contexto de la caída del Segundo Imperio, había escasez de

³⁵ “Clase indígena”, en *El Monitor Republicano* (01 julio 1849); también en: ROJAS (coord.) *El indio en la prensa nacional*, p. 77.

³⁶ IVINS, *Imagen impresa y conocimiento*; GARONE y GIOVINE, (eds.) *Bibliología e iconotextualidad*, p. 14.

³⁷ Para los entrecomillados ARRONIZ, “La fuente de Tlaxpana”, p. 6.

³⁸ GONZÁLEZ, “Calle del puente de Roldán”, p. 16.

“objetos de primera necesidad en la ciudad [cuya denuncia, la hizo, además] en vista de la solicitud desplegada por las autoridades para surtir los mercados de la capital”³⁹.

Otro de los espacios donde los indígenas comerciaban era el mercado de Iturbide, ahí la presencia de verduleras, fruteras o queseras se sumaba a la de “los indios” que vendían “tasajo, mantequilla, chorizos y gallinas”, de acuerdo con Niceto de Zamacois. El autor apuntó que los indígenas yacían a la espera de los clientes bajo “los sombrajos” que colocaban para protegerse de los “abrazadores rayos del sol”⁴⁰ (ver anexo 20). El comercio de esta “clase miserabilísima” era en pequeña escala y la “ganancia [era] muy corta”, ya fuese por la venta “del carbón, de frutas, de legumbres”, lo cual les implicaba todo un día de trabajo en la ciudad para posteriormente volver por la tarde a “pernoctar en los pueblecillos cercanos”⁴¹. El canal de la Viga era la principal vía fluvial de abastecimiento de la ciudad con estas mercancías. A las cinco de la mañana abrían las garitas para que entraran y fuesen comercializadas en sus mercados⁴² (ver anexo 21).

Ya sea que los indígenas estuviesen refrescándose en la fuente de la Tlaxpana en un momento de su jornada de trabajo, vendiendo sus mercancías en la calle de Roldán o descansando en el camino de Tacubaya a Chapultepec, su representación es un tema transversal en la obra de Castro, lo que fue objeto de múltiples valoraciones, en ocasiones ambiguas. Por ejemplo, Florencio María del Castillo consideraba que la mercancía que los indígenas comercializaban era “insignificante”, aunque en otro momento señaló que sus ventas eran “muy útiles”, pues proveían a “México de vituallas, de carbón, y de mil objetos de primera necesidad”⁴³. Esta visión ambigua también era latente al referirse a la degradación de los indígenas contemporáneos, en comparación con sus antepasados, cuyas construcciones y artesanías eran valoradas como magníficas; además de que se consideraba que tuvieron un conocimiento profundo en astronomía⁴⁴.

³⁹ “Parte no oficial”, en *Diario del Imperio* (15 mayo 1867), en ROJAS (coord.), *El indio en la prensa*, p. 34.

⁴⁰ DE ZAMACOIS, “Mercado de Iturbide”, p. 31. Niceto de Zamacois fue historiador, periodista y novelista español que emigró a México. Respecto a los sombrajos que refiere de Zamacois, dibujados por Castro, es evidente cierta coincidencia iconográfica con el trabajo de Rugendas, particularmente con el grabado “Citizens and Market Folks”, (ver anexo III).

⁴¹ DEL CASTILLO, “Trajes Mexicanos”, p. 19.

⁴² ZORAIDA, “Los primeros tropiezos”, p. 795.

⁴³ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 18.

⁴⁴ FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado Nacional*, p. 85.

Otros de los oficios asociados con la alteridad eran “el indio fabricante y tocador de jaranita”, “la india herbolaria, que trae al mercado los simples de la farmacopea del pueblo”, personaje que figura en la novela de Manuel Payno *Los bandidos de río frío* en los personajes de María Matiana y María Jipila⁴⁵. Asimismo, están el “indio que vende jaulas para los pájaros”, “la patera india [que] ofrece, en los meses fríos, la inmensa cantidad de patos que los indígenas cazan en los lagos del valle...”, “el carbonero, desdichado indio otomí que no ha conocido otro oficio en su familia”, al igual que “el pescador indio de nuestras lagunas”⁴⁶ (ver anexo 22). Si bien los indígenas proveían de productos de primera necesidad a la sociedad capitalina, estas ocupaciones eran poco valoradas porque la ganancia no era significativa, por lo que se esperaba que desempeñasen otras que fuesen más redituables económicamente. No obstante, la mirada de Castro exhibe a los indígenas como un sector de la población propenso al trabajo. Con esto el artista buscó contrarrestar la apreciación negativa que se tenía de ellos. A decir de Guillermo Prieto, cuya apreciación del indígena en ocasiones era peyorativa, llegó a concebirlo como “honrado” y “laborioso”.

Además de que Castro representó los oficios ejercidos por indígenas en cuadros de costumbres, también los retrató como *tipos populares* en la litografía *Trajes Mexicanos*, cuyo artículo descriptivo fue obra de Manuel Orozco y Berra bajo el título de “Miscelánea”⁴⁷. En este caso, la población que, a decir de Orozco y Berra, pertenecía a lo “más bajo de la escala social”, fue representada en una especie de catálogo/muestrario ejerciendo oficios de vendedores principalmente; entre estos figuran algunos indígenas. En este sentido, entre los rancheros y la raza mezclada figura el “frutero indio, que trae de fuera de la ciudad su fruta” o “la florera india”, quien ofrecía sus “ramilletes con lindas flores que las chinampas producen”⁴⁸.

Como se aprecia, Castro representó a la “clase indígena” ejerciendo el comercio con los productos que pescaban, cazaban, cosechaban o manufacturaban. Estos trabajos, de acuerdo con Ricardo Pérez Escamilla, eran “los oficios peor remunerados” o insignificantes

⁴⁵ PAYNO, *Los bandidos de río Frío*, pp. 18-27.

⁴⁶ OROZCO, “Miscelánea”, p. 65.

⁴⁷ A modo de recordatorio, es necesario mencionar que el artículo “Miscelánea”, sólo fue incluido en la edición de *México y sus alrededores* de 1869, no así en las ediciones de 1855-1856, 1855-1857 y 1863-1864.

⁴⁸ OROZCO, “Miscelánea”, p. 65. Manuel Orozco y Berra fue historiador mexicano, miembro de la Academia de la Lengua, presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, precursor de la clasificación de los indígenas a través de la lengua.

por el mínimo beneficio económico que proporcionaban, como Del Castillo lo refirió en la época⁴⁹. No obstante, al mismo tiempo, estas mercancías eran consideradas de primera necesidad, lo que muestra la mirada ambivalente acerca de las ocupaciones de los indígenas y que permean las opiniones de autores como Pérez Escamilla.

La caracterización de la población a partir de sus oficios guarda ciertos paralelismos con *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), álbum que incluye tipologías típicas de los oficios desempeñados por diferentes clases sociales, aunque no los ejercidos por indígenas. Caracterizar a la población de Hispanoamérica por los oficios, es una tradición que hunde sus raíces en las *Relaciones Geográficas*, en las figuras de cera y en la pintura de castas. De acuerdo con lo expuesto, planteamos que representar pictóricamente los oficios que los indígenas desempeñaban también era un camino para identificarlos, evaluar lo rentable que eran sus actividades económicamente, sopesar la posibilidad de incorporarlos al mercado de trabajo, o que se ocuparan de actividades más lucrativas. Es decir, que fuesen útiles al progreso de la nación. Moriuchi, en su investigación acerca del costumbrismo mexicano refirió que, en el siglo XIX, la esencia de la nación era capturada en sus ocupaciones y carácter particular⁵⁰. Al parecer así Castro lo hizo y, a la par que se buscaba la estabilidad política, él construía una imagen positiva de México y su diversidad poblacional, misma que fue difundida a nivel nacional e internacional, pues como se verá más adelante, su obra fue exhibida en algunas exposiciones universales.

Finalmente, las supuestas condiciones miserables en que los indígenas vivían eran asociadas con lo laboral y fueron tema de debate del Congreso mexicano en el contexto de la implementación de la “Ley Lerdo” para la desamortización de los bienes corporativos y del triunfo de los liberales después de la renuncia de Santa Anna. En una sesión del Congreso en junio de 1856, siendo presidente Ignacio Comonfort, el diputado José María Castillo Velasco abogó por combatir el estado de mendicidad en que los indígenas estaban. El político propuso que “para cortar tantos males no hay más que un medio, y es el de dar propiedad a los indígenas”, “ennoblecerlos con el trabajo y alentarlos con el fruto de él”⁵¹. Como señalamos

⁴⁹ PÉREZ, “Casimiro Castro. Por los frutos”, p. 75 y 80.

⁵⁰ MURIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 68.

⁵¹ Citado en DÍAZ, “El liberalismo militante”, p. 836; FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 52.

antes, la condición laboral del indígena fue un tema tratado en las revistas. Precisamente, Castillo propuso que había que inclinar al indígena al trabajo, tema que estaba en la agenda del Estado. Esta convergencia tal vez se explica porque los autores de los artículos fueron interlocutores del gobierno y ocuparon diversos cargos en la administración. Tales fueron los casos de Manuel Payno y Antonio García Cubas, sólo por mencionar dos. Como expusimos, Castro representó al indígena ejerciendo sus oficios que eran considerados como propios de su clase, lo que fue una peculiaridad de su mirada para caracterizarlo. En el próximo apartado proporcionamos dos casos de oficios que el artista visualizó.

5.3. Dos actividades de indígenas representados por Casimiro Castro

En la nueva nación los indígenas y las castas desempeñaban las labores más útiles, pero sólo tenían acceso a puestos menores en la administración, la iglesia y el ejército⁵². Asimismo, las ocupaciones de los indígenas eran infravaloradas por lo poco redituables que, se consideraba, eran económicamente y porque no contribuían a mejorar su condición. Éstas fueron plasmadas en la pintura de castas y las figuras de cera. En el caso de la primera tradición sirve de ejemplo la pintura *De barcino y cambuja, nace calpamulato* (1774) de Andrés de Islas. La pintura representa a una familia vendiendo frutas y vegetales en la calle sin que fuesen situados en un contexto específico, de tal forma que el énfasis en la ilustración estuvo en las personas y en los productos⁵³.

Como señalamos en el apartado anterior, las miradas de Casimiro Castro y de literatos como Niceto de Zamacois y Florencio María del Castillo estuvieron interesadas en describir las ocupaciones del indígena. Dos oficios que eran considerados propios de indígenas en el siglo XIX y que Castro retrató fue el de una mujer indígena vendedora de pato cocido y tamales en la feria de Santa Anita, así como los vendedores de tunas. Ambas representaciones las analizamos en los próximos dos subapartados.

5.3.1. La indígena vendedora de tamales y pato cocido

La feria de San Agustín de las Cuevas o el “Monte Carlo de México”, a decir de Antonio García Cubas, era una festividad en la cual los indígenas solían laborar⁵⁴. Este pueblo era considerado por Manuel Payno como “un verdadero lugar campestre, sencillo y solitario”

⁵² VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 784.

⁵³ MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 18.

⁵⁴ GARCÍA, *El Libro de mis recuerdos*, p. 350.

para la recreación de la población. Ricos y pobres acudían allí en pascua, las “mujeres a bailar y los hombres a jugar”⁵⁵. En esta feria los indígenas colocaban “fondas, caballerizas, hospederías, tiendas ambulantes y juegos de todas clases”, ahí interactuaban con las otras razas a través del comercio u ofertando sus servicios, pues ellos eran quienes entretenían, alimentaban y atendían a la “raza blanca” y “mezclada”⁵⁶. Con base en el trabajo de Mary Louise Pratt, estas festividades pueden ser consideradas como “zonas de contacto” entre las diferentes clases sociales en el siglo XIX.

Además de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan, otro lugar de paseo por excelencia era Santa Anita. Allí los indígenas también acostumbraban a comerciar, estos pueblos eran considerados como parte de los alrededores de la ciudad de México en el siglo XIX. Florencio María del Castillo consideró a Santa Anita como el “teatro obligado” para las “fiestas y fandangos” de la “gente pobre de México” y fue en uno de estos eventos donde Castro representó a una vendedora indígena. Lo hizo en la litografía *Trajes Mexicanos*, donde además figuran otros miembros de la “clase popular”, quienes están de paseo⁵⁷. Mientras “todos est[aban] de fiesta, y olvidando la servidumbre y el trabajo”, “la india desde la puerta de su choza, pregonaba sus *tamales* y el *pato cocido*”⁵⁸ (ver figura 10). En este caso, si bien es inteligible en la litografía que ahí figura una vendedora, fue a través de lo literario como se *reveló* que ella pertenecía a la clase indígena, así como se destacaron los productos que ofrecía a los paseantes y el oficio de tal mujer. Todos estos aspectos Castro los representó específicamente.

Iztacalco era otro pueblo de los alrededores habitado principalmente por “población indígena” y también formaba parte de los “paseos favoritos de la gente de pueblo”, a decir de Payno. Los indígenas se dedicaban a sembrar “flores y verduras” en chinampas durante todas las estaciones del año. Éstas eran trasladadas por el canal de la Viga en “chalupas muy

⁵⁵ PAYNO, “San Agustín de las Cuevas”, p. 16.

⁵⁶ PAYNO, “San Agustín de las Cuevas”, p. 16. La referencia acerca de que el juego reunía tanto “al pobre como el potentado” está en GARCÍA, *El libro de mis recuerdos*, p. 352.

⁵⁷ De acuerdo con Josefina Zoraida Vázquez, desde una perspectiva de clases, la sociedad mexicana estaba conformada por la clase empresarial, eclesiástica, oficialista y popular. Esta última estaba integrada por rancheros, indígenas, peones, trabajadores de las minas, obreros, sirvientes, vendedores ambulantes, dulceros, vocadores de periódicos, eloteros, lecheros, pepenadores, aguadores y “léperos”, VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, pp. 783 y 793.

⁵⁸ DEL CASTILLO, “Trajes Mexicanos”, p. 19. Las cursivas no aparecen en el original.

pequeñas” para comercializarlas en la ciudad de México⁵⁹. La concurrencia de la población a Iztacalco era durante toda la primavera, pero principalmente en Semana Santa. Una vez que las personas llegaban a este lugar se repartían en las “chozas de los indios, y precisamente han de comer *tamales*, *pato*, o cualquier otra cosa. En cuanto a bebida, se puede asegurar que ninguno deja de tomar un vaso de pulque”⁶⁰.

Figura 10. Trajes Mexicanos



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Castro representó en un cuadro de costumbres a la indígena vendedora de tamales y pato cocido específicamente en una de las calles de Santa Anita, aunque también lo hacían en otros pueblos como Iztacalco. El cuadro de costumbres fue un recurso pictórico y literario utilizado recurrentemente en el siglo XIX para retratar las tradiciones, usos, hábitos, paisajes y diversiones, así como los “tipos característicos o representativos de la sociedad”⁶¹. Este formato de visualización en el costumbrismo, a decir de Nancy Appelbaum, tenía la función de poner de relieve las costumbres y particularidades del lugar. En el caso de México fue una

⁵⁹ PAYNO, “Iztacalco”, p. 23.

⁶⁰ PAYNO, “Iztacalco”, p. 23. Las cursivas no aparecen en el original.

⁶¹ VILLELA, “Etnografía y costumbrismo”, p. 106.

forma de visualizar y “racionalizar la problemática heterogeneidad de la sociedad mexicana”⁶². Castro utilizó el cuadro de costumbres para mostrar la diversidad poblacional de México y, al mismo tiempo, como una forma de catalogarla. Así sucede en el caso del indígena al desempeñar sus ocupaciones.

La litografía y el artículo que la describe configuran un icono-texto en los términos de Mitchell o “ensamble bivocal” de acuerdo con Gerardo Bobadilla, pues está conformado por una parte “escrituraria” y una “parte plástica, litográfica específicamente”, a decir del último autor⁶³. Es a partir de la conjunción de escritura y litografía, además de elementos como su manufactura en el marco de una tradición pictórica específica por parte de Castro y Campillo, lo que aquí lo designamos como acto performativo, que se hizo inteligible un oficio particular de indígenas. Esto porque el artículo remite a la imagen y a la vez informa de la ocupación desempeñada por la mujer indígena y los alimentos que vendía. Precisamente ella es quien yace afuera de una “choza”, considerada como el espacio en el que habitaba la alteridad, el cual con frecuencia era construido con adobe o carrizo, a decir de García Cubas.

El canal de la Viga también era un “paseo popular por excelencia [*sic*]” que “ama[ba]n los pobres”, en el “muelle o embarcadero” se mezclaban los “gritos” del pulquero, el frutero, el dulcero o el “del indio que busca[ba] pasajeros [*sic*] para su canoa”⁶⁴. La canoa también era utilizada como un espacio para la celebración, “cada nao [embarcación]” estaba “provista de artistas indígenas que tañen el arpa”, ocasión que los pasajeros aprovechaban para bailar. Las canoas eran conducidas desde el embarcadero del canal de la Viga a Santa Anita, ambos concebidos como “pintorescos pueblecillos de indígenas” que se sustentaban del “comercio de flores, de legumbres y de patos.”⁶⁵

La venta de pato y tamales era una ocupación de indígenas en el siglo XIX, de acuerdo con la recurrencia de alusiones que Del Castillo y Payno externaron. Ellos informan que los indígenas vendían estos alimentos en Iztacalco, el canal de la Viga o en la feria en Santa Anita. Recuperando el término de “zona de contacto”, Castro representó a los indígenas como una clase trabajadora a través de cuadros de costumbres. Tal situación muestra la interacción

⁶² APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. 68.

⁶³ BOBADILLA, “México y sus alrededores: monumentos”, pp. 160-161.

⁶⁴ DEL CASTILLO, “El paseo de la Viga”, p. 21.

⁶⁵ DEL CASTILLO, “El paseo de la Viga”, p. 22.

de los indígenas con miembros de la clase popular, pues además los vendedores están presentes el “leperillo” y “las criadas de casa particular”. Estas zonas de contacto también pueden ser consideradas como espacios de racialización donde Castro visualmente figuró las diferencias entre la población a partir de los roles que desempeñan y por el traje que supuestamente utilizaban, en este caso todos pertenecían a la clase popular.

Como se puede apreciar, fue a partir de un cuadro de costumbres que Castro exhibió la interacción entre clases y muestra una sociedad que, aunque estaba en un proceso de secularización, aún era permeada por la religión en cuanto a las festividades y diversiones, pues en el último plano de la composición de la litografía figura la cúpula de la iglesia de Nuestra Señora de Santa Ana. Castro exhibe la interacción libre de conflicto en lo social, aunque entre las diferentes facciones políticas (la liberal y la conservadora) el conflicto estaba latente. En este sentido, en lo social, los cuadros de costumbres “vinculaban elementos diversos y discordantes, organizándolos en patrones que, idealmente, se unirían a un perfil nacional”, en este caso las clases populares y entre ellos los indígenas eran parte del perfil nacional que Castro representó desde lo pictórico⁶⁶.

5.3.2. Los indígenas vendedores de tunas

Otra ocupación de indígenas que Castro representó fue la recolección de tunas. Él visualizó esta actividad en la litografía *Trajes mexicanos*, la cual es *revelada* por el artículo que la describe, de lo que también informa una novela de la época y la prensa, como adelante referimos. En el primer plano de la litografía, que también es un cuadro de costumbres, figura un indígena con su “miserable traje”, quien interactúa con dos “campesinos o rancheros”, a decir de Niceto de Zamacois y como abordamos en el próximo apartado⁶⁷.

En la misma litografía, en segundo plano, Castro retrató una familia de indígenas al pie de una nopalera (planta de nopales). Un “muchacho” esta “derribando las *tunas*, (higos chumbos) que le producirá a la familia en el mercado, un real o real y medio: sentada y debajo del *tunal*, yace tranquila la india...”, quien posiblemente empaca las tunas recolectadas para comercializarlas en los mercados de la capital⁶⁸ (ver figura 11). En este caso, es evidente la acción del muchacho que corta tunas; no obstante, la parte literaria *revela* la actividad que

⁶⁶ Para los entrecomillados APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. 68.

⁶⁷ Para los entrecomillados DE ZAMACOIS, “Trajes mexicanos. Campesinos y rancheros”, p. 30.

⁶⁸ DE ZAMACOIS, “Trajes mexicanos. Campesinos y rancheros”, p. 30.

Castro representó en la litografía. Entonces queda explícito que tal acción se hacía con el objetivo de vender las tunas en los mercados de la ciudad de México.

Figura 11. Trajes Mexicanos



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

La recolección y venta de tunas, como una actividad que realizaban los indígenas, resulta un tema que también fue referido en la novela *Antonino y Anita o los nuevos misterios de México* (1851), escrita por E. Riviere e ilustrada con litografías, cuyos dibujos fueron obra de Castro. En la obra se narra la historia de amor entre Antonino y Anita, quien fue adoptada por Dolores y Telésforo, una pareja de indígenas del pueblo de Guadalupe. En una de las primeras escenas de la novela, Telésforo encuentra desmayado a un cadete del colegio militar de Chapultepec en los alrededores de la villa de Guadalupe. Dicho cadete resulta ser Antonino, a quien Telésforo lleva a su casa para cuidarlo hasta que se recupera. Es a partir de esta situación que Antonino conoce a Anita e inicia su historia de amor. Al despertar, Antonino no recuerda nada de lo sucedido y pregunta a Telésforo cómo llegó a ese lugar; éste le narra lo acontecido y es cuando informa de su ocupación: “nada mas sencillo. Me

encaminaba al cerro a cortar tunas, para venderlas en el mercado de la ciudad, cuando divisé a unos cien pasos a un hombre tendido en la tierra.”⁶⁹

Esta misma actividad también fue referida en otra escena de la misma novela cuando un par de indígenas encontraron malherido a un bandido de nombre Pancho en los alrededores de la ciudad de México en un charco. Por casualidad, un indígena que descansaba con un compañero en un potrero a la sombra de un árbol de pirú pasó por el lugar donde Pancho yacía desmayado. Cuando despertó, los indígenas “huyeron despavoridos”, pero posteriormente regresaron a donde se encontraba, lo llevaron a la casa de uno de ellos y la esposa lo curó. Estos indígenas también “eran de los que *cortan* y van a *vender tunas* a Méjico”⁷⁰. Igualmente, en departamentos como Zacatecas y San Luis Potosí los indígenas desempeñaban esta actividad, por lo que la prensa informa, “en la época que maduraban las tunas” familias enteras emigraban a los montes para su recolección⁷¹.

De acuerdo con lo argumentado, las actividades que en este contexto se asociaban con el indígena y que fueron representadas por Castro era la recolección y venta de tunas, así como de pato cocido y tamales, ocupaciones que los textos se encargan de hacer inteligibles, que las novelas de la época también evocan, así como la prensa. Es decir, había un imaginario compartido por la sociedad decimonónica acerca de que la alteridad desempeñaba estas actividades, lo cual hizo eco en las artes gráficas. En el caso de la última litografía mostrada, constituye un cuadro de costumbres que, además de representar a los indígenas recolectando tunas, también puede ser entendido como otra zona de contacto entre clases populares, pues en el plano central de la litografía un indígena interactúa con dos rancheros pertenecientes a la así llamada “raza mezclada”.

Con lo analizado hasta ahora hemos expuesto que “la visión del indígena” de Castro, a la que Pérez Escamilla se refiere y que aquí caracterizamos, en parte se distingue por mostrar los oficios que los indígenas desempeñaban. Un registro comprendido dentro de la estética de lo pintoresco y que forma parte del régimen de alteridad costumbrista, cuyos antecedentes se encuentran en la pintura de castas, figuras de cera, en la tradición de los gritos

⁶⁹ RIVIERE, *Antonio y Anita*, p. 13.

⁷⁰ RIVIERE, *Antonio y Anita*, p. 25. El énfasis no aparece en el original.

⁷¹ “Población de la República”, en *La Sociedad* (22 noviembre 1858).

y en las *Relaciones Geográficas*, a decir de Pérez Salas. Asimismo, en estos cuadros de costumbres, Castro deja entrever que la interacción entre las razas se daba en espacios públicos.

Finalmente, es importante destacar que la representación de las actividades desempeñadas por los indígenas fue una vía para identificarlos y una forma de mirar a la alteridad desde la Colonia que aún estaba vigente en el siglo XIX. Tales representaciones reflejan la laboriosidad y disposición del indígena al trabajo, tema que era relevante para el gobierno en aras a la integración de los indígenas por esta vía. Castro también plasmó una mirada positiva de la sociedad a través de estos dispositivos de exhibición, pues como veremos en los próximos apartados, Del Castillo y De Zamacois refieren que dichos indígenas habían “degenerado”. Condición que, desde nuestra perspectiva no es evidente en la mirada de Castro. Además de que Castro identificó a los indígenas a partir de sus ocupaciones, también lo hizo a partir del traje, tema que desarrollamos en el próximo apartado.

5.4. El tratamiento pictórico del indígena en Casimiro Castro y sus descripciones literarias

El interés de la pintura de castas y las figuras de cera por retratar la ocupación de los indígenas también las artes gráficas la manifestaron a mediados del siglo XIX. Asimismo, fue un tema que interesó al gobierno, los intelectuales y figuró en publicaciones como *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*. Permeado por este ambiente político, intelectual y editorial, la mirada de Casimiro Castro, en parte, se caracteriza por representar algunas de las ocupaciones de la alteridad que habitaba en los alrededores de la ciudad de México. Conjuntamente, su “visión del indígena” incluyó la aprehensión visual de marcadores culturales como el traje para caracterizarlo, perspectiva que se circunscribe en la tradición de las colecciones de trajes. Además, Castro plasmó marcadores fisonómicos que los textos descriptivos de las litografías *revelan* o *matizan*, temas que abordamos a continuación.

El autor caracterizó algunos *tipos indígenas* a partir de su indumentaria. Como referimos previamente, el traje fue utilizado desde el Renacimiento como un marcador para

denotar género, rango, condición material e identidad⁷². La historiadora del arte y arqueóloga Florina Capistrano-Baker ha expuesto que en el siglo XIX en Filipinas la representación de la vestimenta de la población revelaba ascendencia social, observación que puede extenderse al trabajo de Castro en México, quien además expuso las supuestas diferencias de clase entre indígenas a través de este marcador⁷³.

A modo de recordatorio, María Esther Pérez Salas y Sandra M. Szir refieren que las *colecciones de trajes* y los *gritos* fueron antecedentes del subgénero costumbrista de los tipos en Europa, tradición que permeó la publicación del álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos*. El cual incluye tipos populares de la población ejerciendo sus oficios⁷⁴. Aunado a esta tradición, las colecciones de trajes, como exponemos en esta investigación, fue conocida en México desde el segundo tercio del siglo XIX e influyó en el tratamiento pictórico de la población y del indígena; en particular en las revistas, así como en los álbumes en los cuales Castro fue uno de sus exponentes⁷⁵. Los oficios y trajes también fueron retratados en las figuras de cera elaboradas en los territorios hispánicos, las cuales, a decir del viajero Brantz Mayer, “representa[ba]n los *trajes* y *oficios* del país..., trajes, rasgos, actitudes, acciones, todo ha sido captado y retratado al vivo”⁷⁶. Esta práctica de representar *in situ*, como argumentamos a continuación, también fue manifestada en los álbumes.

De acuerdo con el argumento que hemos desarrollado, la asociación raza-traje en la época era recurrente para identificar a la población, lo cual Castro hizo pictóricamente en el caso del indígena. Previamente, Carl Nebel recurrió a esta vinculación para identificar a la alteridad y, además, la situó en una determinada zona geográfica, pues representó los trajes de los indígenas de diferentes regiones y climas. En el contexto de la ciudad de México, Marcos Arroniz, autor del artículo descriptivo de la litografía *Fuente de la Tlaxpana*, además

⁷² “As Margaret Rosenthal and Ann Rosalind Jones point out, in early modern Europe, clothing was not considered an expression of style or fashion but a marker of gender, age, marital status, rank, and regional identity”, citado en MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 35.

⁷³ CAPISTRANO, *Embroidered Multiples 18th- 19th Century*, p. 29.

⁷⁴ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, pp. 55 y 277.

⁷⁵ SZIR, “Tecnología de la visualidad en el álbum”, p. 93; véase también Burke, *Visto y no visto*.

⁷⁶ BRANTZ, *México, lo que fue y lo que es*, citado en PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 118, las cursivas no aparecen en el original.

de identificar a los indígenas por la actividad que desempeñaban, como lo enunciamos en el apartado anterior, también lo hizo por sus “curiosos trajes”⁷⁷.

Lo anterior, no sólo establece la asociación referida, sino también evidencia que el criterio para diferenciar al indígena en este contexto parte de lo atractivo o lo curioso, lo cual lo denotaba su traje. Por ejemplo, en las festividades de la virgen de Guadalupe del 12 de diciembre, la fiesta religiosa más importante del año en México en el siglo XIX, Manuel Payno pudo distinguir a los indígenas que concurrían gracias al traje que portaban. En el caso de los “mexicanos y otomies”, según Payno, estaban “vestidos con sus trajes de lana y bailando *mitotes* como en los tiempos antiguos”⁷⁸. Así pues, como exponemos a continuación, un determinado traje era asociado con una clase específica. Con tal vestimenta Castro caracterizó el estatus social al que el indígena pertenecía.

5.4.1. La representación del indígena: Entre realismo, tipologías y colecciones de trajes

Castro estableció visualmente la correlación traje- “raza indígena” en la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* incluida en las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857, cuyo título se mantuvo para las ediciones de 1863-1864 y 1869. Aunque, como lo mencionamos en el capítulo segundo, el título de los artículos fue modificado de “Trajes de indios mexicanos (Camino de Tacubaya a Chapultepec)” a “Indios. Camino de Tacubaya a Chapultepec”, pero no el contenido de los textos. Al tener únicamente en cuenta el título de los artículos, en las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857, publicadas en el contexto republicano, la caracterización del indígena enfatiza el traje y es el tema central. Posteriormente, en las ediciones de 1863-1864 y 1869, publicadas en el contexto del Segundo Imperio y la República Restaurada, la representación del indígena se hizo a partir de una categoría colonial. En este sentido, es evidente que se caracterizó a la alteridad por dos vías: una cultural a partir del traje y otra colonial y abstracta, mediante la categoría de indio que pretendió dar cuenta de la naturaleza de la población.

El bosquejo para esta litografía fue *dibujado al natural* por Casimiro Castro, la cual Florencio María del Castillo elogió como una de las mejores que incluye *México y sus*

⁷⁷ ARRONIZ, “La fuente de la Tlaxpana”, p. 6. Marcos Arroniz fue un poeta mexicano, considerado como uno de los precursores de la literatura romántica.

⁷⁸ VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 797; para el entrecomillado, PAYNO, “Santuario de Guadalupe”, p. 12. Cursivas en el original.

alrededores, pues “*el tipo*, el aire [y] *los trajes de los indígenas*” fueron “tomados con una exactitud maravillosa...”⁷⁹. En cuanto al proceder de Castro para elaborar los dibujos, sabemos que es una metodología que tiene sus orígenes en la historia natural y que los artistas viajeros practicaron. Del Castillo asigna un carácter realista a lo mostrado, esta intención en Castro consideramos que es un eco del arte descriptivo holandés el cual, hemos de recordar, se caracterizó por buscar la naturalidad de la representación. Tal objetivo se enlaza con el método de realizar los dibujos *in situ* y con el discurso de realismo de la época.

La apreciación realista de Castro también la prensa la compartía, por esta razón recomendó la adquisición de la segunda edición de *México y sus alrededores*, es decir, “por su limpia ejecución y la *verdad y exactitud* de sus tipos y figuras”⁸⁰. Esta afirmación hoy en día es insostenible, pues no hay una conexión “indicial” entre la imagen y lo que representa. Siguiendo a Mitchell, las imágenes no son meros reflejos de la realidad, sino construcciones culturales e ideológicas⁸¹. En este mismo sentido, para Burke las imágenes no muestran objetivamente la realidad, sino que están mediadas por el contexto social y cultural que las produjo⁸². No obstante, enunciar la exactitud de la representación en la época quizá fue un recurso para hacer más atractiva la obra para el público, de acuerdo con Natalia Majluf⁸³. Así pues, este acto performativo en su dimensión visual lo entendemos como una representación que fue permeada por los discursos de realismo del siglo XIX, lo que tal vez tuvo una intención comercial. *Camino de Tacubaya a Chapultepec*, como se verá más adelante, será la base para la performatividad de otros sujetos en contextos nacionales e internacionales a partir de diversas tecnologías visuales.

Además de que la apreciación de Del Castillo manifiesta un discurso de realismo, también expone el marco heurístico en que la concepción del indígena era fijada cuando el autor enuncia la categoría de *tipo*, la cual entendemos en dos sentidos. Por una parte, en la acepción de la teoría etnológica del tipo de la época que concebía al indígena como una

⁷⁹ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 17.

⁸⁰ “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *La Sociedad* (28 febrero y 04 junio 1858), p. 4; “México y sus alrededores”, en *La Sociedad* (29 abril 1858). Las cursivas no aparecen en el original.

⁸¹ MITCHELL, *La ciencia de la imagen*, ver especialmente el cap. I.

⁸² BURKE, *Visto y no visto*, p. 273.

⁸³ Este planteamiento fue enunciado oralmente por la autora en el seminario “Indigenismos: cultura visual, etnicidad y nación, ca. 1825-2025”, Posgrado en Historia del Arte, Seminario Getty Research-UNAM, semestre 2025-2.

permanencia del pasado. Por otro lado, comprendemos la categoría *tipo* como la que actualmente la historia del arte proporciona, esto es con la connotación de mostrar un sujeto representativo. Asimismo, del Castillo manifiesta la tradición pictórica desde la cual el indígena fue mostrado, en este caso, por medio de las colecciones de trajes. De esta manera, en la representación del indígena como una suerte de palimpsesto convergen tres tradiciones pictóricas provenientes de distintas temporalidades y campos: el arte descriptivo holandés, el método pictórico de la historia natural y la tradición de las colecciones de trajes. Mientras que en lo relativo a la interpretación de su condición se hizo desde la teoría etnológica del tipo.

En cuanto a los indígenas que figuran en la litografía y su caracterización, en el extremo izquierdo de la imagen, en primer plano, Castro representó a un vendedor de gallinas, cuyo referente posiblemente fue la litografía de Carl Nebel *Indios carboneros y laburadores de la vecindad de México*, pues comparte ciertas similitudes iconográficas, aunque por la descripción que se proporciona, en este caso se trata de un vendedor de aves de corral⁸⁴ (ver anexo 23). Igualmente, en la misma litografía de Castro figura un vendedor de bateas y una vendedora de velas, es decir, todos eran indígenas que se dedicaban al comercio. En el lado derecho, en segundo plano, una pareja de indígenas se aproxima a pasar por ese punto. La mujer carga un niño en la espalda, mientras el hombre hace lo propio con unas milpas (plantas de maíz). En esta litografía Castro representó ocupaciones de indígenas, pero al mismo tiempo estableció diferencias a partir del traje, lo cual podía denotar contrastes de clase, como exponemos a continuación.

En la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* las bases iconográficas y el orden visual que Castro instauró permanecieron estables en los diferentes regímenes de gobierno que se sucedieron, es decir, cambiaba la ideología, pero no la concepción visual del indígena. Lo cual posiblemente guarda relación con la concepción del indígena como un ente que no cambiaba, acorde con la creencia de la etnología acerca de la permanencia del “tipo”. En esta litografía Castro representó el traje que las mujeres utilizaban, mientras que Del Castillo se encargó de describirlo y *matizar* sus características.

⁸⁴ Carl Nebel (dibujante), *Indios carboneros y laburadores de la vecindad de México*, litografiada por Pierre-Frédéric Lehnert, incluida en: NEBEL, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte*.

Al respecto este autor refirió: “[las indígenas] visten generalmente de una tela de lana azul enredada en la cintura, que cae hasta la garganta del pie. El complemento de ese vestido, es una manta de otro color, cuadrada, con una abertura en el centro, por la cual pasan la cabeza y que cae adelante y atras (*sic*), dejando espedito (*sic*) el movimiento de los brazos”. En relación con la *apariencia fenomenal* de la imagen, la enagua –también designada como *enredo*– y la “manta” o *quichquemel* eran consideradas como las prendas propias de la vestimenta de las mujeres indígenas. Fue a partir de estos aspectos materiales que se le identificaba y diferenciaba de las otras clases (ver figura 12).

Figura 12. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Igualmente, Castro figuró “el traje de los hombres” y es cuando plasmó diferencias de clase entre indígenas, las cuales son enunciadas en el texto. El atavío de los hombres podía consistir en un “[...] simple calzón blanco, como lo lleva el indígena que carga cañas de maíz hasta las calzoneras de cuero de venado del anciano, que con un huacal en la espalda viene a vender gallinas. Los indígenas mas miserables, visten solamente la calzonera de cuero. Todos

usan el sombrero tendido de palma tejida”.⁸⁵ Estas distinciones, con base en la teoría del historiador Michel Foucault, consideramos que se enmarcan en lo que designa como la “denominación de lo visible”, lo cual consiste en asignar nombre a las cosas y clasificarlas. Esto permite establecer categorías y definiciones que, al mismo tiempo, produce jerarquías⁸⁶.

De este modo, los registros visuales de Castro no sólo construyen y establecen diferencias de género entre indígenas a partir del traje, sino incluso las que había entre los propios indígenas, aspectos que el artista plasmó en la litografía y que el texto *matiza* y *autentifica*. Así pues, es a partir de este acto performativo que las diferencias de trajes y sus características son reveladas. En el caso de los hombres, su tipificación fue realizada a partir del calzón de manta, la calzonera y el sombrero tejido de palma, asociación que, como vimos, también fue establecida en las revistas literarias, como el indígena yucateco y en los indígenas de Cuentepec.

Igualmente, la historiografía también reconoce que ésta también era la vestimenta de los indígenas e intelectuales de la época, como Julio Guerrero la consideraba una característica particular de “los restos de los antiguos aztecas”⁸⁷. Concretamente, Castro retrató las diferencias entre indígenas en *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* en los casos del vendedor de gallinas y el que carga las milpas, quienes fueron representados con huaraches; mientras que el vendedor de bateas, la vendedora de velas, así como la mujer que carga al niño fueron mostrados descalzos. Tal vez con esto Castro tuvo la intención de revelar subclases.

Si bien en este apartado nos enfocamos en analizar las representaciones del indígena de Castro en el arte litográfico, en la época sus visualizaciones fueron apropiadas para elaborar otras versiones. Un caso fue el de la indígena vendedora de velas que figura en la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos*. Este personaje fue extraído del contexto en el que Castro lo situó por Antíoco Cruces y Luis Campa para recrearlo a partir de la fotografía. Antonio García Cubas hizo lo mismo en cromolitografía y

⁸⁵ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 17 (para todos los entrecomillados).

⁸⁶ FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, ver especialmente el capítulo V. “Clasificar”.

⁸⁷ ZORAIDA, “Los primeros tropiezos”, p. 793; GUERRERO, *La génesis del crimen*, p. 161.

Desiré de Charnay en el grabado, pero esto es un tema que tratamos posteriormente en el apartado acerca de la circulación y usos de la representación del indígena de Castro.

De acuerdo con lo expuesto, aunado con los oficios como vía para caracterizar al indígena y evaluar su predisposición al trabajo, la materialidad del traje también era un recurso para hacerlo. Además, a la construcción de su imagen contribuía el situarlos en un determinado contexto. En este caso, en el ámbito rural de los alrededores de la ciudad de México para *revelar* los espacios donde habitualmente los indígenas se encontraban, asociación que también se estableció en el caso del indio yucateco en las versiones para las revistas *El Liceo Mexicano* y el *Registro Yucateco*. Así pues, fue a partir de estos actos performativos que se caracterizó al indígena y se modeló la noción de esta raza en el régimen de alteridad costumbrista. En la narrativa visual de Castro, sitúa a los indígenas en contextos rurales y los concibe como mexicanos, pues simbólicamente figuran en espacios que pueden ser considerados nacionales, como lo es el castillo de Chapultepec. Además, esto también lo evidencia el hecho de que las litografías tienen títulos como *trajes de indios mexicanos*.

El camino en que Castro situó a los indígenas puede considerarse como una zona de contacto entre esta clase y las otras, pues en la litografía también figuran algunos rancheros (“raza mezclada”), exhibiendo así la diversidad poblacional y sus espacios de interacción. En este caso con frecuencia era en exteriores, en especial entre la “clase popular”. Asimismo, el camino puede ser considerado como un espacio de *racialización*, pues ahí Castro construye las diferencias de raza a partir de tipos⁸⁸. En el contexto que Castro situó a los indígenas también representó a la naturaleza considerada como característica de estas latitudes, incluyendo algunos magueyes que, como aludimos previamente, figuran desde el periodo virreinal en el arte. Proporcionar un contexto a la plasmación de los personajes como Castro lo hizo, de acuerdo con Daniela Bleichmar, fue un acercamiento pictórico desarrollado por la escuela de pintores hispanoamericanos en el contexto de las expediciones científicas, el cual la autora designa como *color local*. Éste constituyó una manera de representar, caracterizada por mostrar una relación simbiótica entre espacio, naturaleza y personas que, consideramos, hizo eco en el trabajo de Castro⁸⁹.

⁸⁸ MORIUCHI, *Mexican Costumbrismo*, p. 24.

⁸⁹ BLEICHMAR, *El imperio visible*, p. 225.

5.4.2 Caracterizando al indígena: Marcadores culturales y fisonómicos

En el régimen de alteridad costumbrista, la caracterización del indígena se hizo a través de sus oficios y trajes, cuyas peculiaridades en ocasiones el texto se encarga de *matizar* o *autenticar*. Igualmente, otros marcadores como el pigmento de la piel y fisonomía fueron utilizados para tal fin, pero en estos casos con regularidad el texto los hace inteligibles. En este sentido, el pigmento de la piel de los indígenas y su fisonomía son características que requieren la enunciación textual para construir esa interpretación y asociación. Así pues, fue a partir de la fusión de ambas narrativas que estas características son *reveladas*.

Suponiendo que Castro retrató deliberadamente el pigmento de la piel, éste tal vez no se aprecia del todo en la litografía en sepia *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos*, incluida en las ediciones de 1855-1856 y 1855-1857 (ver figura 13). De haber tenido el artista esta intención, la plasmó de mejor manera en la litografía a color en las ediciones de 1863-1864 y 1869 (ver figura 14). Del Castillo informó de esta característica de la alteridad: “la piel de los indígenas es cobriza, su cabello negro, reluciente y lacio. Los ojos son negros, los dientes muy blancos [no obstante que ninguno los muestra]: tienen la ceja tupida y carecen de barba”⁹⁰.

Figura 13. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios (detalle)



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

⁹⁰ DEL CASTILLO, “Trajes de indios mexicanos”, p. 19.

Figura 14. Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de Indios Mexicanos (detalle)



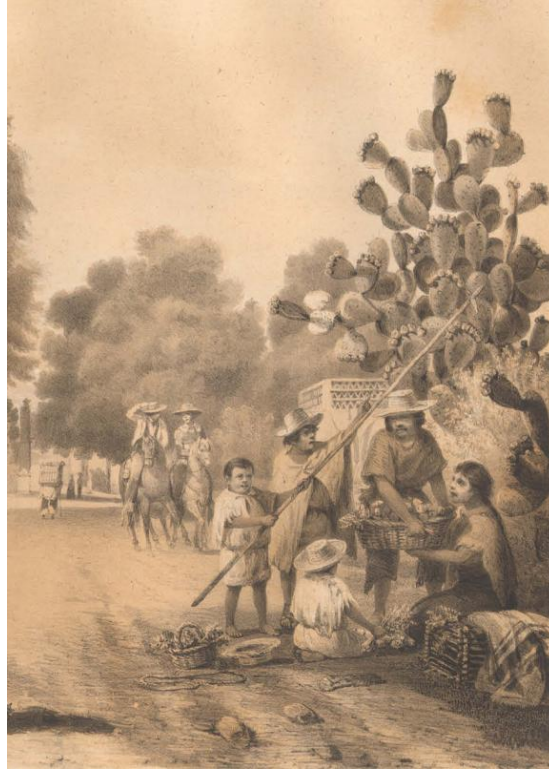
Fuente: Casimiro Castro (dibujante, cromolitografía, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Debray, en: Debray, Víctor (edit.), *México y sus alrededores*, México, Imprenta Litográfica de V. Debray, Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869. Disponible en The New York Public Library Collection.

Esta lógica en Castro de caracterizar a los indígenas a partir del oficio, el traje y lo fisonómico también se aprecia en la litografía *Trajes mexicanos* (campesinos o rancheros) de las ediciones 1855-1856 y 1855-1857, cuyo título se mantuvo para las ediciones de 1863-1864 y 1869. No obstante que en los artículos descriptivos el título fue modificado y cambió de “Trajes mexicanos. Campesino o Rancheros” a “Campesinos o Rancheros”. Al considerar los títulos de los artículos, en este caso, la designación transitó de las colecciones de trajes a una de tipo laboral y, aunque ahí figuran unos indígenas, su presencia no se refiere en el título de la litografía, pero sí en el contenido de los artículos. Particularmente, una familia de indígenas se encuentra en el segundo plano de la litografía que, como referimos, recolecta tunas. En este ejemplo, Niceto de Zamacois se encargó de la descripción del traje de la mujer, la cual empata con la proporcionada por del Castillo de la vendedora de pato y tamales. La mujer se cubría...

[...] los hombros con una tela de lana listada de colores, a que dan el nombre de *quitzquémel*, y que metiendo la cabeza por una abertura que tiene en medio, cae sobre el pecho y la espalda; que ostenta por enaguas una tela ordinaria de lana azul listada y raida ceñida al cuerpo,

sostenida por un ancho ceñidor de algodón, y sin otro calzado que aquel que uso Eva antes de comer la fatal manzana.⁹¹ (ver figura 15).

Figura 15. Trajes Mexicanos (detalle)



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Asimismo, De Zamacois también describió las características fisonómicas de la mujer y el color de su epidermis; sólo que, a decir del autor, la piel de “la india” no era cobriza como Del Castillo la definió, sino que era “de tez bronceada, nariz chata, ojos grandes negros, pelo grueso de azabache y lacio...”⁹². En un plano comparativo, es importante señalar que Manuel Payno también caracterizó el color de la piel de los “indios salvajes” como *bronceado claro*. Asimismo, Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca veía en las mujeres indígenas “rostros de color bronce” y “hombres de color bronceado”⁹³. La identificación del indígena a partir del pigmento de la piel en el régimen de alteridad costumbrista, como mencionamos, también

⁹¹ DE ZAMACOIS, “Trajes mexicanos. Campesinos o rancheros”, p. 30.

⁹² DE ZAMACOIS, “Trajes mexicanos. Campesinos o rancheros”, p. 30.

⁹³ Citada en: BONO, “María, Frances Erskine Inglis Calderón”, p. 184.

era un marcador que el antropólogo inglés Edward Burnett utilizaba y, quien la caracterizó como “color chocolate marrón”⁹⁴. De tal modo, tanto en la tradición costumbrista, como en la antropología, se manifestó la intención de definir al indígena por el pigmento de la piel.

En la misma litografía, Castro retrató visualmente diferencias de clase representando al ranchero y al indígena con “naturalidad y perfección”, a quienes De Zamacois consideró como los sujetos que constituían “el verdadero tipo nacional”. A decir del autor, “el dibujante” retrató al ranchero con un “aire simpático que revela un corazón independiente y franco”, “vestido al uso enteramente del campo”. Sobre el indígena, desde una concepción de lo miserable, el escritor describe su traje y condición en los siguientes términos:

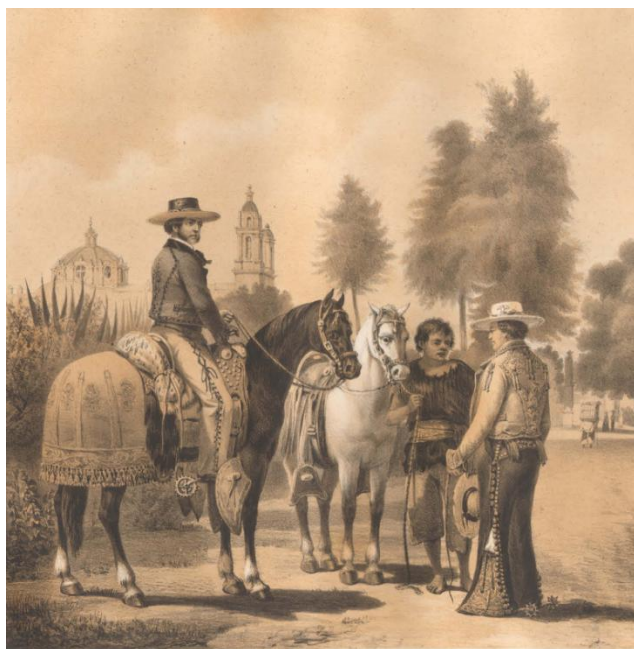
[Castro] le presenta con esa humildad y abatimiento que manifiesta una alma apocada que le constituye en un ser sumiso, degradado y servil. No hay mas que ver el miserable traje que viste, para que podamos comprender la triste vida que pasa: ahí lo tenéis desprovisto de camisa y mal cubierto el pecho y la espalda con un pedazo de jerguilla de ordinaria lana tejida por él [ic], y formando el resto de su vestido un sucio calzón de tela ordinaria de algodón [ic], un asqueroso sombrero de paja o de *petate* como él le llama, y sin otro calzado que el que le da la mugre y el lodo que ostenta en unos pies que jamás los lava.⁹⁵ (ver figura 16).

La descripción que de Zamacois proporciona es significativa por la asociación que establece entre traje y condiciones materiales de vida del indígena. Asimismo, De Zamacois proyectó una condición de desnudez parcial y no total, mirada que se aleja de la de Gerónimo Castillo y Juan José Hernández, aunque la descripción de la vestimenta es similar a la que tales autores proporcionan del indígena de Yucatán. Tal vestimenta, a decir de la pintora Teresa Castelló Yturbide, comenzó a ser utilizada por los indígenas a partir de las Reformas Borbónicas. Similar a la valoración de realismo de Del Castillo, De Zamacois también refiere la exactitud con la que Castro representó a los tipos en la litografía, una cualidad que, se consideraba, proporcionaba el arte litográfico por el hecho de realizar los dibujos *in situ*.

⁹⁴ PAYNO, “Vida y costumbre de los salvajes”, p. 55, las cursivas no aparecen en el original; BURNETT, *Anahuac or, Mexico and the Mexicans*,

⁹⁵ DE ZAMACOIS, “Trajes mexicanos. Campesinos o rancheros”, p. 30.

Figura 16. Trajes Mexicanos (detalle)



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: José Decaen (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Esta cuestión realista con la que, en teoría, Castro realizaba los dibujos también era enaltecida en la prensa de la época. Igualmente, la investigadora Ida Rodríguez Prampolini valoró los testimonios visuales de Castro en esos términos, pues en su apreciación, el álbum *México y sus alrededores* constituye un acercamiento a la realidad y un fiel “testimonio” de la escala social existente⁹⁶. Como hemos referido, este valor asignado a la imagen se relaciona con el régimen escópico desarrollado en el *arte descriptivo holandés*, un modo de ver que se caracterizó por buscar la “naturalidad de la representación”, cuyas imágenes incluso llegaron a ser consideradas como un medio a través del cual era posible aprehender y transportar los especímenes botánicos o tipologías de la población⁹⁷. En el caso de *México y sus alrededores* se hizo para mostrar cómo el indígena era en el país y en otras latitudes,

⁹⁶ “México y sus alrededores”, en *El Siglo Diez y Nueve* (16 diciembre 1854), p. 4; RODRÍGUEZ, “La figura del indio en la pintura”, p. 214.

⁹⁷ ALPERS, *El arte de describir*, pp. 15-23; véase también JAY, “Scopic Regimes of Modernity”; PENHOS, *Ver, conocer, dominar* y BLEICHMAR, *EL imperio invisible*.

como se podrá apreciar más adelante en el apartado acerca de la circulación y usos de la representación del indígena de Castro.

De acuerdo con lo argumentado, la tradición de las colecciones de trajes fue desarrollada en México a mediados del siglo XIX y Casimiro Castro fue uno de sus exponentes. Él contribuyó pictóricamente a la construcción de la imagen del indígena en *México y sus alrededores* en el régimen de alteridad costumbrista. Estos actos performativos modelaron la imagen del indígena al exponer la indumentaria que utilizaba, los oficios que ejercía y, por lo que algunos artículos refieren, sus características fisonómicas. Regionalmente, tal tradición de retratar “los trajes particulares” de la población para su identificación y diferenciación, también fue un recurso utilizado por el artista Carmelo Fernández en la Comisión Corográfica de Nueva Granada a mediados del siglo XIX, como Nancy Appelbaum lo expone. Así pues, resulta evidente que el traje fue un marcador cultural usado con frecuencia en el siglo XIX para caracterizar a la población en diferentes latitudes, el cual podía denotar ascendencia social, clase o estatus. A lo cual se han referido Capistrano-Baker en el caso filipino, Majluf y Poole en el peruano y Moriuchi en el mexicano.

Respecto a la vestimenta como un marcador cultural por el cual los indígenas fueron caracterizados en la tradición costumbrista, de acuerdo con Del Castillo, en general “*su traje [era] pintoresco, pero miserable*”. Así pues, era un factor para identificarlo y, al mismo tiempo, mostraba diferencias de clase y condición, pues en el caso de “el traje del pueblo mexicano [era] pintoresco y hermoso”, como el que utilizaba el *ranchero*⁹⁸. Esta apreciación, por otra parte, expresa lo ambivalente que las valoraciones eran en relación con la vestimenta del indígena, lo que también fue manifestado con respecto a los oficios que desempeñaba.

La evaluación del traje indígena como miserable y reflejo de su condición de vida es algo que también externó el político liberal Miguel Lerdo de Tejada, quien fuera ministro de hacienda en el gobierno de Juárez, además de subrayar que tres o cuatro quintas partes del territorio estaban sin cultivar refirió: “cinco o más de sus ocho millones de habitantes [únicamente estaban] vestidos de pieles o de un miserable lienzo, que apenas basta a cubrirles

⁹⁸ DEL CASTILLO, “Trajes mexicanos”, p. 19 para ambos entrecomillados en este párrafo.

las carnes, viviendo en chozas y tan ignorantes y embrutecidos como lo estaban cuando los sorprendió Cortés hace más de tres siglos”⁹⁹.

En relación con esta percepción del indígena como una permanencia del pasado que recurrentemente figura en las descripciones de las litografías y fue externada por políticos, es necesario recordar que hunde sus raíces en la teoría etnológica del tipo de mediados del siglo XIX. Incluso, resulta significativo que esta mirada la compartía la prensa de la época, pues cuando *El Republicano*, *El Monitor* y *El Siglo XIX* anunciaron que *México y sus alrededores* estaba a la venta en el taller de Decaen, informaron que además de vistas y monumentos, ahí también figuraban “diversos tipos del pueblo mexicano.”¹⁰⁰ De acuerdo con el pensamiento etnológico de la época “las razas eran tipos permanentes... con cualidades innatas, que se transmitían de generación en generación” y su cultura por implicación¹⁰¹.

En su trabajo acerca de la expedición corográfica de Nueva Granada, Nancy Appelbaum ha referido que el concepto de tipo comenzó a utilizarse por los científicos a finales del siglo XVIII para denotar especímenes de humanos y animales. Posteriormente, disciplinas como la zoología y la antropología entendieron que una tipología mostraba “el individuo más representativo de cada especie” o, en el caso de la población, “individuos representativos de una determinada sociedad”¹⁰². Al respecto, consideramos que esta concepción sobre el tipo permeó el trabajo de Castro, cuya definición hoy en día se proporciona desde la historia del arte.

En otro orden de ideas, en este apartado hemos expuesto lo fluctuante que eran los marcadores utilizados para caracterizar/identificar al indígena de forma genérica. Asimismo, corroboramos la distinción analítica propuesta por la historiadora Karina Sámano entre “tipos populares” y “tipos físicos”, pues las caracterizaciones de la “raza indígena” a mediados del siglo XIX estaban basadas en la vestimenta y el oficio, en el caso de los “tipos populares”, o partir de la fisonomía, como en los “tipos físicos”¹⁰³. En lo que respecta al trabajo de Castro

⁹⁹ Citado en DÍAZ, “El Liberalismo militante”, pp. 825-826.

¹⁰⁰ “México y sus alrededores”, en *El Republicano* (12 junio 1856), p. 3; “México y sus alrededores”, en *El Monitor* (07 julio 1856), p. 3; “Imprenta Litográfica de Decaen”, en *El Siglo XIX* (01 diciembre 1856).

¹⁰¹ Para el entrecomillado WADE, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, p. 19; EDWARDS, “Photographic ‘types’”, p. 235.

¹⁰² Para el primer entrecomillado APPELBAUM, *Dibujar la nación. La comisión*, p. 65. Para el segundo entrecomillado DIENER, “Lo pintoresco como una categoría”, p. 296.

¹⁰³ Véase SÁMANO, “El indígena en la fotografía: tipos físicos”.

desde lo visual, y a escritores como Del Castillo, De Zamacois y Payno en lo literario, también distinguieron a los indígenas con tales métodos, ya que en *México y sus alrededores* los indígenas fueron representados a partir de sus ocupaciones, su cultura material como el traje, por sus características fisonómicas, fenotípicas y pigmento de piel.

5.5. Los kikapús en la mirada de Castro

Precedentemente expusimos que Casimiro Castro representó casos de indígenas que habitaban en los alrededores de la ciudad de México. Asimismo, como mostramos a continuación, su obra incluye un caso de los que habitaban en el interior del país, como es el caso de los kikapú. A mediados del siglo XIX, el gobierno de Mariano Arista aceptó el establecimiento de esta “tribu” en México a cambio de su colaboración para la defensa del país de las incursiones de los “indios bárbaros”. Los kikapú con recurrencia trataron sus asuntos directamente con el presidente de la república, y así lo hicieron con el emperador Maximiliano en el Segundo Imperio (1864-1867). Fue en esta coyuntura política que Castro mostró a los indígenas para las ediciones de *México y sus alrededores* de 1863-1864 y 1869.

Tales indígenas, considerados como “indios amigos” y “semi-civilizados” por el gobierno, pero que en el imaginario social formaban parte de los indios de las “tribus salvajes”, junto con los indígenas del valle de México y los amatecos, conforman el itinerario de la representación de la alteridad en la obra de Castro. De acuerdo con lo enunciado, hubo una transición en su “visión del indígena”, pues el autor pasó de retratar *tipos indígenas* genéricos a un caso particular, como fue el de los kikapús en la cromolitografía *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano Iº (1865)*¹⁰⁴.

La política del emperador Maximiliano era “que no hubiera distinciones entre indios y los que no lo son: todos [eran] mexicanos y [tenían] igual derecho a [su] solicitud”¹⁰⁵, esto, aunado a su fascinación por lo exótico, lo llevó a retratarse con los kikapús de la mano de Jean-Adolphe Beaucé en la pintura *Visita de la embajada de los indios kikapoos al emperador Maximiliano, 1865*. Previamente, en su viaje por Medio Oriente en 1850, Peter Johann Napomuk Geiger lo retrató en dos escenas, *Maximiliano como huésped del Pasha* y *Maximiliano en el mercado de esclavos*. Estas producciones pictóricas fueron resultado del

¹⁰⁴ *México y sus alrededores. Colección de vistas, monumentos, paisajes y trajes del país* (1869).

¹⁰⁵ *Advenimiento de SS MM II Maximiliano*, p. 155; citado en ACEVEDO, *Testimonios artísticos de un episodio*, p. 47.

gusto del emperador Maximiliano por lo extravagante, cuya apreciación de los kikapú la enmarcó en construcciones de la alteridad en la literatura, pues los consideró como “auténticos indios salvajes paganos”, “verdaderas figuras de [James Fenimore] Cooper”¹⁰⁶.

De acuerdo con Esther Acevedo, la tradición pictórica vigente en México durante el Segundo Imperio era la pintura histórica y realista, las cuales fueron utilizadas para el programa artístico de este régimen¹⁰⁷. Así pues, la “pintura, litografía, fotografía y grabado llenaron el imaginario de una sociedad que deseaba verse y poseer las imágenes confundiendo lo real con lo inventado”¹⁰⁸. Ejemplo de esto último es el salón donde fue recreada la entrevista de la comisión kikapú con Maximiliano, el cual no existía en realidad, pero sí en el proyecto artístico del emperador.

En el marco del interés por construir la imagen de la nación a petición de Maximiliano, “Beaucé utilizó un vocabulario más cercano a la descripción realista. Saliéndose del género propiamente histórico, se apega al nuevo estilo donde lo cotidiano se transforma en lo histórico.”¹⁰⁹ Esta fuga de los marcos de la pintura de historia del proyecto del emperador, que Acevedo señala, comparte la aspiración del costumbrismo pictórico por plasmar un “retrato verdadero de la sociedad”, como sus monumentos, costumbres y población. Tradición en la cual fue enmarcada la representación de la comisión kikapú por Castro¹¹⁰.

De acuerdo con la autora,

[...] el público extranjero conoció otra versión de Beaucé distinta al óleo que pintó para Maximiliano. Para el periódico inglés *The Illustrated London News*, retrató a los kikappos no en el acto de visitar al emperador, sino en el campo [...] La imagen debió haber impactado las mentes de los europeos, quienes facturaron estampas a la muerte de la Maximiliano y como si todos los mexicanos fueran kikapoos, pues vemos en ella a un indio kikapoo como guardián de la celda de Maximiliano¹¹¹.

¹⁰⁶ Citado en ACEVEDO, “Entre la ficción y la pintura”, p. 20.

¹⁰⁷ ACEVEDO, “Entre la ficción y la pintura histórica”, pp. 4- 8.

¹⁰⁸ ACEVEDO, “La historia y las bellas artes”, p. 88.

¹⁰⁹ ACEVEDO, “La historia y las bellas artes”, p. 10 y 89.

¹¹⁰ PÉREZ, *Costumbrismo y litografía en México*, p. 219, para el entrecomillado.

¹¹¹ ACEVEDO, “La historia y las bellas artes”, p. 10 y 89.

En este caso, la autora se refiere al grabado *Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor Of Mexico*, cuyo artículo tiene el mismo título, ambos obra de Jean-Adolphe Beaucé, quien posiblemente era corresponsal de *The Illustrated London News* (ver anexo 24)¹¹². Este grabado, como se aprecia, tiene ciertas similitudes con la cromolitografía de Castro en el sentido de que los dos situaron a la comisión en un ambiente campestre, así como por la disposición de los miembros.

Retomando el caso de la litografía *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano Iº (1865)* es importante asentar que no hay consenso en lo que respecta a la autoría de los dibujos y la técnica de impresión. De acuerdo con la información que The New York Public Library proporciona, se trata de una cromolitografía. El portal también informa que G. Rodríguez y J. Campillo fueron los dibujantes, mientras que Casimiro Castro fue el cromolitógrafo¹¹³. Por su parte, Roberto Mayer refiere que Castro fue el dibujante y G. Rodríguez el litógrafo, que se trata de una litografía y que la única cromolitografía incluida en esta edición es *El Valle de México. Tomado desde las alturas de Chapultepec*¹¹⁴. A su vez, María Esther Pérez Salas relata que las ediciones de *México y sus alrededores*, publicadas a partir de 1864, incluyen nuevas técnicas de estampación como la cromolitografía. La autora proporciona como ejemplo la misma estampa que Mayer¹¹⁵. En cambio, Fausto Ramírez refiere que la técnica que se indica en la ficha descriptiva es una litografía a color, aunque no informa cuál fue la edición que consultó¹¹⁶.

En relación con tal tema, en esta investigación asumimos que Castro es el autor del dibujo al tener en cuenta que él era el dibujante principal de *México y sus alrededores*. Asimismo, consideramos que se trata de una cromolitografía por dos razones. En primer lugar, porque en el prospecto que el editor Víctor Debray publicó en la prensa para

¹¹² Para la referencia sobre artículo véase BEAUCÉ, Jean-Adolphe, “Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico”, para el grabado BEAUCÉ Jean-Adolphe, *Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico*, *The Illustrated London News*, 11 de marzo de 1865, No. 1306, vol. 46, pp. 241-242, disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/illustratedlondov46lond/page/221/mode/1up> Consultado entre febrero y junio de 2025.

¹¹³ Para esta parte de la descripción retomo la información que se proporciona sobre la obra en: General Research Division, The New York Public Library, New York Public Library Digital Collections: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16b8-a3d9-e040-e00a18064a99> Consultado entre febrero y junio de 2025.

¹¹⁴ MAYER, “Nacimiento y desarrollo del álbum México y sus alrededores”, p. 146.

¹¹⁵ PÉREZ, “La nueva imagen de México a través de la litografía”, pp. 78-80.

¹¹⁶ RAMÍREZ, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro”, p. 94.

promocionar la edición del álbum de 1869, informó del uso de esta técnica en los siguientes términos: “aprovechando el estudio particular que he hecho por mucho años de la cromolitografía, puedo ofrecer en la impresión de color un resultado que ningún otro establecimiento mexicano ha podido alcanzar; en una palabra, no he omitido sacrificio alguno para hacer de esta publicación el resumen más completo de los progresos del arte litográfico en este país”¹¹⁷.

En segundo lugar, a decir de Mayer, el uso de la acuarela en *México y sus alrededores* fue moderado y en las diferentes ediciones del álbum se agregaron más piedras para la impresión de las estampas. De acuerdo con la definición que proporciona el mismo autor, una cromolitografía es considerada como tal cuando se trata de una impresión que incluye mínimo el uso de tres piedras para imprimir colores distintos¹¹⁸. En este sentido, por lo que el periódico *El Omnibus* informa, esta técnica fue utilizada previamente para imprimir la litografía el *Paseo de la Viga*, incluida en la edición del álbum de 1855, la cual pasó cinco veces por la prensa¹¹⁹.

De acuerdo con lo bosquejado, *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano 1º* (1865) fue impresa en cromolitografía por lo que Debray informó y, porque a decir de la prensa, esta técnica fue utilizada en ediciones de *México y sus alrededores*, previas a la de 1869. Lo anterior da cuenta de la importancia asignada a las tecnologías visuales para la producción de imágenes, pues como expusimos en el primer capítulo, su desarrollo en el país fue valorado como sinónimo de civilización y progreso. Tal era su estimación que el álbum fue expuesto al menos en un par de exposiciones universales. En términos de Widdifield, podemos conjeturar que el uso de la cromolitografía posiblemente obedeció a la intención de destacar los detalles del traje, colores y accesorios que utilizaba la comisión y que valora como etnográficos, características que Castro plasmó en la representación de la Comisión kikapú.

5.5.1. El traje y los accesorios como indicadores de jerarquías

Con base en lo expuesto en los apartados anteriores, en las representaciones genéricas del indígena que Castro elaboró, el traje fungió como un marcador para su identificación,

¹¹⁷ “México y sus alrededores”, en *La Iberia* (01 enero 1869).

¹¹⁸ MAYER, “Nacimiento y desarrollo”, p. 143.

¹¹⁹ “México y sus alrededores”, en *El Omnibus* (04 julio 1855).

asimismo para diferenciar las distintas clases de indígenas. En el caso de la cromolitografía *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano Iº (1865)* no incluye un texto explicativo que informe de esta materialidad. No obstante, impresos de la época como *The Illustrated London News* y la prensa mexicana en los casos de periódicos como *La Sociedad*, *La Razón de México*, *La Razón* y *La Orquesta* informaron sobre las características de los trajes utilizados por la Comisión y sus accesorios. La información que estas fuentes proporcionan la contrastamos con la narrativa pictórica de Castro de la Comisión para comprender hasta qué punto caracterizó a los miembros a partir de estos marcadores y, paralelamente, para identificar posibles correspondencias entre el texto y la imagen.

El 5 de enero de 1865 la prensa de la ciudad de México informó que ese día una Comisión de indígenas kikapús se entrevistaría con el emperador Maximiliano I y que fueron invitados a una cena “a la mesa Imperial en Chapultepec”, de lo cual también Beaucé informó¹²⁰. Asimismo, anunció que en días posteriores “los jefes de las tribus indias Kickapoo y Maikoguis” serían “convidados” a la Plaza de toros del Paseo Nuevo “para que conozcan esta diversión”, es decir, una corrida de toros¹²¹. A diferencia de 1851, cuando unos comanches fueron parte del espectáculo en un evento de este tipo y cuya participación consistió en dar “muerte al toro con flechas” como hacían cuando cazaban, los kikapú asistirían como espectadores¹²².

La Comisión kikapú solicitó entrevistarse con el emperador Maximiliano en enero de 1865, unos meses antes de la instauración de la Junta Protectora de las Clases Menesterosas, institución que rigió la política del Imperio hacia el indígena en aras a la mejora de su condición moral y material¹²³. Este no fue el primer encuentro del emperador con indígenas en México, en su camino a la capital del país para asumir el trono, Maximiliano asistió a una cena en Córdoba, Veracruz, a la que fueron invitados los alcaldes indígenas de los pueblos de Amatlán y Calchahualco¹²⁴. Asimismo, cuando Maximiliano se entrevistó con la “tribu”

¹²⁰ “Chapultepec”, en *La Sociedad* (05 enero 1855), BEAUCÉ, “Embassy of Kickapoo Indians”, p. 242.

¹²¹ “Plaza de Toros del Paseo Nuevo”, en *La Razón de México* (15 enero 1865).

¹²² “Plaza nueva de toros en el paseo nuevo”, en *El Monitor Republicano* (06 diciembre 1851).

¹²³ “Decreto de creación de la Junta Protectoras de las Clases Menesterosas”, Chapultepec, México, 1865. Junta Protectora de las Clases Menesterosas, vol. 4, f. 196, disponible en:

<https://www.archivos.gob.mx/GuiaGeneral/pdf/002/138-Junta-Protectora-de-las-Clases-Menesterosas.pdf>

Consultado el 25 de mayo de 2025.

¹²⁴ ACEVEDO, *Testimonios artísticos*, p. 50.

kikapú en enero de 1865, el periódico *La Sociedad* informó que una comisión de indígenas mayas lo visitó ese mes para “presentar sus homenajes y ofrecer sumisión en lengua maya”¹²⁵.

De los indígenas que Maximiliano conoció, quedó fascinado con los kikapú, quienes encajaban en su concepto de lo exótico. Quizá por ese motivo la comitiva fue representada en varias tecnologías de la visualidad como la fotografía, el óleo, el grabado y en el arte litográfico en el contexto de su visita al emperador. François Aubert tomó una serie de fotografías de la Comisión y de los miembros; Jean-Adolphe Beaucé pintó el óleo *Visita de la embajada de los indios kickapoos al emperador Maximiliano* y elaboró el grabado *Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor Of Mexico*, mientras que Casimiro Castro realizó la cromolitografía *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano 1o (1865)*.

En relación con los trajes que la Comisión utilizó y por la descripción que Beaucé proporciona, a la entrevista acudieron “enrollados, más que envueltos en mantas rojas o azules, sus cabezas estaban cubiertas con adornos compuestos por plumas de aves rapaces, piel de marta, cintas y cristales, caminaban apresuradamente, sin delatar asombro ante lo que veían, y conservaban el más estricto silencio, sin revelar expresión alguna de su fisonomía”¹²⁶. Las características que Beaucé describe tienen algunas semejanzas con los trajes que Castro representó de la Comisión, pues la manta con la que Pecan está cubierto es roja y la manta del kikapú con el corte a la *roach* es azul, colores que corresponden con los que el artista francés refiere. Asimismo, el jefe Mascuá utiliza una frazada con esas características, pero el color no fue referido por Beaucé en su descripción de la comisión.

Por su parte, la prensa mexicana de la época informó que Mascuá y los indígenas *Que-ca-que-nase*, *Que-que cua-she*, *Que ca-mo-te*, *Po-mi te* y *Cla-ca-mo* “tenían los rostros pintados de verde y rojo, un penacho de plumas en la cabeza, y otros adornos de piel de tigre y cuentas de vidrio de diferentes colores”¹²⁷. Esta descripción coincide con la proporcionada por Beaucé y también en lo que respecta a la pintura facial, pues el autor relata que los “ancianos tiñeron sus rostros sin tatuajes con colores brillantes”¹²⁸. Tales detalles que la

¹²⁵ Citado en ACEVEDO, “Entre la ficción y la pintura histórica”, p. 18.

¹²⁶ BEAUCÉ, “Embassy of Kickapoo Indians”, p. 242 (traducción propia).

¹²⁷ “Visita de los indios kickapoos”, en *La Razón* (14 diciembre 1864). Las cursivas aparecen en el original.

¹²⁸ BEAUCÉ, “Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico”, p. 242.

prensa y el artista refieren están en la cromolitografía, pues Castro retrató a los miembros con estas características, las cuales también la historiadora Georgina Rodríguez ha señalado¹²⁹. Asimismo, Acevedo detalla que los miembros portaban plumas de águila o faisán, una característica que la prensa no describió y que Castro sí retrató. Además, Acevedo narra que el comité portaba una cinta frontal de colores llamativos, a veces bordada de chaquira¹³⁰.

De acuerdo con Rodríguez, los miembros también portaban ornamentos que indicaban los rangos de autoridad. El jefe Mascuá, por lo que la prensa informó, tenía “más de ochenta años, [era] de fisonomía austera”, muy anciano de acuerdo con Beaucé, pero “el peso de los años no [había] doblado aún su esbelta figura o alterado su airoso ademan”¹³¹. Mascuá portaba un ornamento dorado en el pecho, “un signo de superioridad”, posiblemente era la medalla que el Imperio francés le otorgó a la “tribu” un siglo antes por los servicios que prestaron entre 1735 y 1763 en el conflicto contra el Imperio británico¹³². Al respecto, Beaucé y el jardinero del emperador, Guillermo Knechtel, detallaron que se trata de una placa de plata con la figura de un jaguar grabada y una medalla que lleva la efigie de Luis XV de Francia¹³³. Sobre este mismo tema, en diciembre de 1864, la prensa relató que la comisión estuvo en noviembre en Monterrey y corroboró la información proporcionada por Knechtel y Beaucé, asimismo destacó otros detalles. En esa ocasión, Mascuá dio un discurso y, cuando concluyó, “mostró una medalla de plata con el busto de Luis XV, rey de los franceses, en el reverso de la cual se leen las palabras: Honor y Virtud”¹³⁴.

Entre los jefes de menor rango, Rodríguez señala que figuraba uno que tiene un corte a la *roach*, estilo en el que las puntas del cabello son modeladas con grasa de oso como penacho. Esta grasa, además de proporcionar rigidez, añadía al cabello un tono que iba del amarillo al anaranjado. Por otra parte, la autora refiere al personaje que porta un tocado más sencillo que el de Mascuá, cuya identificación se complica en la pintura de Beaucé y la cromolitografía de Castro, pero podría tratarse de Pecan. También figura un tercer personaje

¹²⁹ RODRÍGUEZ, “‘Ahora aquí, ahora allá’, los kikapoos”, p. 38.

¹³⁰ ACEVEDO, “Entre la ficción y la pintura histórica”, p. 25.

¹³¹ “Visita de los indios kickapoos”, en *La Razón* (14 diciembre 1864).

¹³² RODRÍGUEZ, “‘Ahora aquí, ahora allá’, los kikapoos”, p. 38.

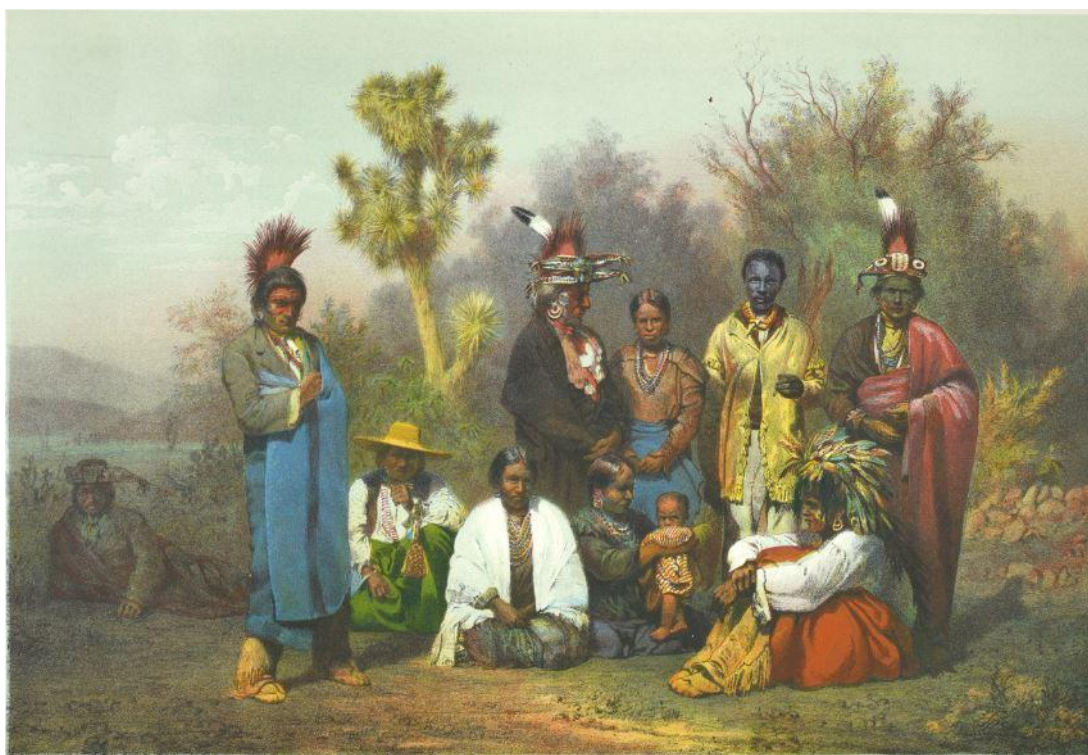
¹³³ BEAUCÉ, “Embassy of Kickapoo Indians”, p. 242; recuperado en ACEVEDO, “Entre la ficción y la pintura histórica”, p. 27.

¹³⁴ “Visita de los indios kickapoos”, en *La Razón* (14 diciembre 1864).

que porta un elaborado penacho, que puede ser el *medicine man*. No obstante, su nombre no fue registrado en las fuentes (ver figura 17).

Sobre la vestimenta del afroamericano que figura en la cromolitografía, era un mascogo y formaba parte de la Comisión, por lo que no sólo fungió como traductor. Él viste una *buckskin shirt* –camisola fabricada con piel de venado–, al estilo de los *trappers* o cazadores de pieles¹³⁵. En el caso de este personaje, él no tiene un brazo, amputación ideada por Castro, pues en una de las fotografías de la comisión que Aubert tomó, no figura esta característica. Lo más probable es que se trate de John Horse, quien en 1850 acudió junto con Mascuá y Wild Cat a solicitar ante el subinspector de las Colonias Militares de Oriente, Juan Maldonado, su establecimiento en tierra mexicanas (ver figura 17).

Figura 17. Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano 1º (1865)



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), cromolitografía, cromolitografiada por G. Rodríguez, impresa en el taller litográfico de Debray, en Debray (edit.), *México y sus alrededores*, México, Imprenta Litográfica de V. Debray, Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869. Disponible en The New York Public Library Collection.

¹³⁵ RODRÍGUEZ, “‘Ahora aquí, ahora allá’, los kikapoos”, p. 39.

El gusto generalizado por lo exótico, en cuyo concepto fueron englobados los kikapú, llevó a la producción de varios registros de la comisión a partir de diversas tecnologías visuales como lo hemos evidenciado. En el caso de Castro, para la elaboración de su cromolitografía posiblemente utilizó como referencia la fotografía de la Comisión de Aubert, la cual esta resguardada en The Geety Research Institute (ver anexo 26). Asumiendo que Castro utilizó dicha fotografía, a partir de una cirugía de imagen omitió algunos de los personajes que ahí figuran para reensamblar su versión de la comisión, como son los casos de dos mascogos y la mujer que tiene la cabeza cubierta.

Una semejanza entre la cromolitografía y la fotografía se aprecia en la postura de Mascuá que Castro retrató, la cual es similar a la que asumió en la fotografía de Aubert. Algunas diferencias en la disposición de los miembros son que la mujer, quien en la fotografía está sentada del lado izquierdo de la que carga al bebé, en la litografía de Castro está de pie y fue situada al lado de Mascuá, posiblemente para indicar que era su cónyuge. En el caso del kikapú con el corte de cabello a la *roach*, que en la fotografía figura del lado derecho, fue situado por Castro en el lado izquierdo. El *medicine man*, quien porta un penacho y que yace sentado en la cromolitografía, al parecer fue una incorporación del artista, pues no se encuentra en la fotografía.

El espacio campestre en el que Castro situó a la comisión fue una invención suya, teniendo en cuenta que la fotografía fue tomada en la ciudad de México. En este punto converge lo real con lo ficticio, no obstante que guarda similitudes con el grabado de Beaucé en relación con el contexto. La invención de Castro consistió en situar a la comisión en un paisaje natural que, se puede asumir, fue con la intención de que correspondiera con el clima semidesértico del norte de México en que la comisión habitaba. Donde hay bosques de nogal, sabino y mezquite; cascadas y manantiales rodeados de una zona árida, así como arbustos espinosos como los huizaches y uñas de gato, diferentes tipos de cactus y nopales¹³⁶.

Como referimos, la cromolitografía no incluye un artículo que la describa, sin embargo, las publicaciones de la época informaron acerca de las características del traje y accesorios que los miembros de la comisión utilizaban, así como de la pintura facial. A partir de la comparación de las descripciones que se proporcionan y la narrativa visual de Castro,

¹³⁶ FABILA, *La tribu kikapoo de Coahuila*, pp. 18-21.

identificamos algunas coincidencias. De tal forma que, en este caso de representación de la alteridad, el artista dio continuidad a su manera de representarla a partir de marcadores culturales. También, Castro incorporó otros, como la pintura facial y, aunque en este caso no mostró diferencias de clase, sí de jerarquías y miembros de diversas etnias.

Es significativo que en este testimonio visual de Castro figuran actores de la alteridad que fueron representados de manera individual, y que también se destaque su agencia en términos de su capacidad de gestión ante el gobierno, la cual escasamente fue registrada en fuentes escritas. No obstante, en este caso se reconoció y se valoró su colaboración pues, a decir de la prensa, los kikapú eran “muy útiles porque [perseguían] a los apaches, lipanes y otras tribus salvajes. Si el gobierno mexicano descuida esta empresa, pronto se irán al país vecino estos aliados nuestros, que tanto bien nos han hecho contra los bárbaros”¹³⁷. En términos de fuentes, esta cromolitografía de la Comisión kikapú es evidencia del potencial de las imágenes del pasado para conocer las miradas y concepción de la alteridad. Dichos aspectos forman parte de la historia de los indigenismos que, regularmente han sido analizados a partir de fuentes escritas, dejando de lado lo visual y su contribución a modelar la imagen del indígena e imaginarios acerca de la así llamada “raza indígena”. Hasta aquí hemos caracterizado la mirada de Castro del indígena, en el próximo apartado mostramos que sus representaciones fueron objeto de apropiación por parte de publicaciones mexicanas y extranjeras para elaborar nuevas versiones con diferentes objetivos.

5.6. Circulación y usos de la versión del indígena de Castro

Andrés Reséndiz ha referido que los ecos del trabajo de Casimiro Castro son apreciables en la obra de artistas extranjeros y mexicanos, aunque no ahonda en el tema y tampoco proporciona ejemplos concretos de representaciones del artista que fueron apropiadas¹³⁸. Los registros visuales que Castro elucubró del indígena para *México y sus alrededores* circularon en el mercado de imágenes. Algunos fueron utilizados como referencia para reensamblar nuevas versiones que figuran en publicaciones nacionales y extranjeras, ya sea como parte de relatos científicos, para exhibir tipologías de la población mexicana o con fines etnográficos, tema que desarrollamos en este apartado. Asimismo, exponemos que las

¹³⁷ “Los indios kickapoos”, en *El Monitor* (26 agosto 1878).

¹³⁸ RESÉNDIZ, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, pp. 18- 23.

versiones que se elaboraron a partir de la obra del artista mexicano fueron en litografía y otras tecnologías visuales como el grabado y la fotografía.

En esta sección, particularmente damos seguimiento a la indígena vendedora de velas que figura en la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos*, pues es la representación de Castro que más fue utilizada para posteriores reensambles. En el ámbito nacional, el estudio fotográfico de Antíoco Cruces y Luis Campa fotografió algunos “tipos mexicanos” y los imprimió en formato de carta de visita, en esta serie figura una *India tortillera* (ver figura 18). Este retrato fotográfico es significativo porque comparte similitudes con la indígena vendedora de velas de Castro en cuanto a la pose y el traje. Lo es más porque desde una mirada tipológica Cruces y Campa fotografiaron a una mujer que empalma con la iconografía que Castro estableció desde lo pictórico. Esto quiere decir que, hasta cierto punto, se buscó adaptar la realidad a su mirada.

Figura 18. India Tortillera



Fuente: Estudio fotográfico de Antíoco Cruces y Luis Campa, colección Tipos Mexicanos, tarjeta de visita, fotografía, Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Así pues, la tipología de la indígena ilustrada por Castro desde las colecciones de trajes, y valorada por Florencio María del Castillo como una representación realista, fue recontextualizada, ya que pasó a mostrar una tipología mexicana. Esto si tenemos en cuenta que la serie de cartas de visita de Cruces y Campa fue titulada “Tipos mexicanos”. Al respecto, es importante recordar la afirmación de Deborah Poole acerca de que la representación de la población con énfasis en el tipo ya fuese por parte de un artista o un científico, hacía que los individuos retratados parecieran intercambiables. Asimismo, en este ejemplo que proporcionamos, la vendedora de velas mostrada en arte litográfico pasó a figurar como tortillera en una fotografía. Ante tal situación, resulta significativo el señalamiento de Appelbaum acerca de que en el siglo XIX “esta repetitividad fue propiciada por la proliferación de litografías y se volvería evidente en la fotografía etnográfica”¹³⁹.

En otro caso a nivel local, la misma indígena vendedora de velas, así como el indígena vendedor de gallinas que figuran en la misma litografía de Castro, fueron extraídos del contexto en que el autor los situó para ser incluidos en la “parte etnográfica” de *The Republic of Mexico in 1876* de Antonio García Cubas. A partir de una cirugía de la imagen, ambos personajes fueron relocalizados en una representación utilizada con fines etnográficos. A partir de este reensamble, tales entidades dejaron de representar indígenas “de los pueblecillos que circundan a México” y encarnaron “tipos de los otomíes principales” de la decimonovena familia etnográfica de acuerdo con García Cubas, la cual habitaba en los estados de Guanajuato, Querétaro, Estado de México, Michoacán, Estado de Hidalgo y San Luis Potosí¹⁴⁰. En esta representación de la alteridad hubo una transición en los sujetos que encarnaban, pues pasaron de significar una identidad laboral a una racial para figurar como tipos representativos de una familia etnográfica y formar parte de los contenidos de una obra que fue exhibida en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 (ver figura 19).

¹³⁹ APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. 70.

¹⁴⁰ GARCÍA, *The Republic of México*, p. 119; lámina 8, grupo 3.

Figura 19. The Othomi or Hiu-Hiu Family (detalle)



Fuente: Dibujante anónimo, lámina 8, grupo 3, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cia., en García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, 'La Enseñanza' Printing Office, 1876, entre pp. 108-109. Disponible en la Colección Digital de Harvard University.

Posteriormente, la misma litografía de Castro fue adecuada por Francisco Mendoza para retratar “tipologías indígenas” incluidas en la “carta etnográfica” del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de Antonio García Cubas. En este caso, los personajes de la vendedora de velas y el vendedor de gallinas únicamente fueron reclasificados a partir del mismo criterio lingüístico en la reorganización de las familias etnográficas. Así, pasaron de pertenecer de la decimonovena familia a la segunda, que también incluía a los indígenas otomíes¹⁴¹ (ver figura 20). En este caso y el anterior, aunque los personajes de Castro fueron resignificados en el discurso con fines etnográficos por García Cubas y clasificados a partir del criterio lingüístico, en lo pictórico continuaron denotando una identidad ocupacional: la de tortillera y vendedor de gallinas respectivamente. Asimismo, al igual que las cromolitografías *The Republic of Mexico in 1876* fueron exhibidas en Filadelfia, las del *Atlas Pintoresco* también fueron expuestas en la Exposición Universal de París de 1878.

¹⁴¹ GARCÍA, *Atlas pintoresco e histórico*, s/p.

Figura 20. Othomi-Mexico, (detalle de “Carta Etnográfica”)



Fuente: Francisco Mendoza (dibujante), cromolitografía, impresa en el taller litográfico de Debray y Sucesores, en Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray Sucesores, 1885, Library of Congress, Geography and Map Division.

La representación del indígena de Castro también circuló por el mercado global de imágenes y fue apropiada y resignificada en una publicación extranjera. Es el caso de la versión de Désiré de Charnay, quien trató el tema del indígena en el capítulo tercero de su obra *The Ancient Cities of the New World*. En esta ocasión, la representación de la indígena vendedora de velas que figura en *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* y que personificó a una mujer otomí en la obra de García Cubas, pasó a figurar como “tortillera mexicana” y a significar, como en la fotografía de Cruces y Campa, una tipología mexicana y no una identidad etnográfica¹⁴² (ver figura 21). Posiblemente, la referencia para el grabado de Charnay fue la fotografía de Cruces y Campa, pues comparte más similitudes que con el personaje de Castro, pero al final es un desdoblamiento de la iconografía que instauró en la imagen matriz de su autoría.

¹⁴² Para la referencia sobre artículo véase CHARNAY, “Chapter III. The Indians” en *The ancient cities of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*, (edición inglesa), para el grabado, Étienne Antoine Eugène Ronjat (dibujante) *Mexican tortillera and straw mat sellers*, sin firma de grabador, London, Chapman and Hall, 1887, p. 51. Disponible en Internet Archive, Biblioteca Nacional de Francia: <https://archive.org/details/ancientcitiesofn00char/page/50/mode/2up> Consultado el 25 de enero de 2025.

Figura 21. Mexican Tortillera and Straw Mat Sellers



Fuente: Étienne Antoine Eugène Ronjat (dibujante), grabado, grabador sin identificar, en Charnay, Désiré, *The ancient cities of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*, (edición inglesa), London, Chapman and Hall, 1887, p. 51. Disponible en Internet Archive, original de la Biblioteca Nacional de Francia.

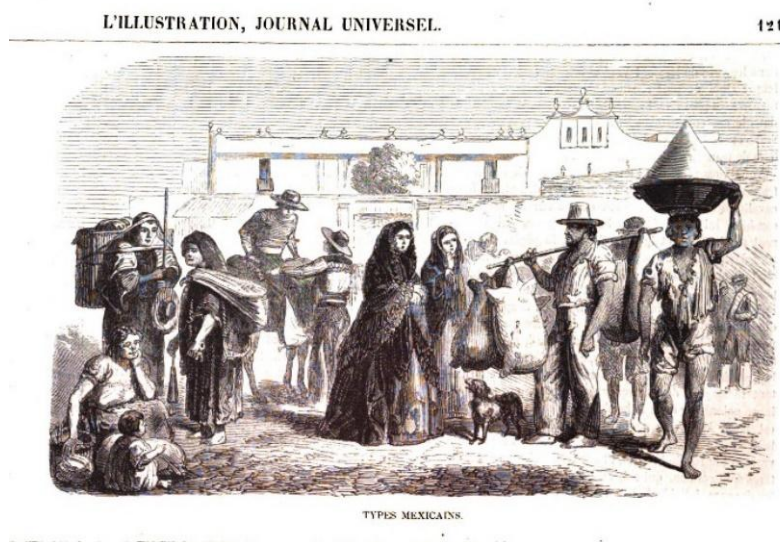
Por último, otro caso de apropiación de la representación del indígena de Castro es el de la revista francesa *L'Illustration*, un tema que han abordado María Esther Pérez Salas y Arturo Aguilar; aunque no refieren los personajes que se copiaron y de cuáles litografías fueron extraídos, tampoco indican el año, volumen, número de la revista, ni los títulos asignados a las nuevas versiones, información que esta investigación aporta¹⁴³. El caso mencionado es el icono-texto conformado por el grabado *Types Mexicains*, cuyo texto explicativo fue titulado “México”¹⁴⁴.

¹⁴³ Pérez, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas”, p. 250.

¹⁴⁴ Blanchard, P., “México”, *L'Illustration*, año 20, 39 (991), 1862, pp. 120- 122, disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027545261&seq=55>
Consultado el 23 de enero de 2025, traducción propia.

Types Mexicains es una suerte de collage elaborado a partir de varios personajes apropiados de las litografías de Castro *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos, Trajes Mexicanos (rancheros) y Miscelánea*. El grabado mencionado no tiene registro de autoría, pero, como ha señalado acertadamente Pérez Salas, fue apropiado por Blanchard y Dumont, cuyas firmas quedaron registradas en otros reensambles que elaboraron a partir de la obra de Castro. En este caso, la indígena vendedora de velas fue recontextualizada junto a otros vendedores de gallinas, de manteca, de pulque, una india verdulera y unos rancheros. Si bien en este nuevo contexto los indígenas figuran como tipologías de la población mexicana, mantuvieron la identidad ocupacional asignada en la obra de Castro, lo que nos permite corroborar que las versiones nacionales e internacionales de la época estuvieron interesadas en destacar este aspecto (ver figura 22).

Figura 22. Types Mexicains



Fuente: P. Blanchard (dibujante), grabado, grabado por Dumont, *L'illustration*, año 20, vol. 39, n°. 991, (1862), p. 121. Disponible en Hathi Trust, original de University of California.

Utilizar el trabajo de Castro por la revista francesa para tratar temas relacionados con México, posiblemente se relaciona con el hecho de que *México y sus alrededores* fue exhibido en exposiciones universales y continentales, lo que le valió que fuese circulado y conocido en el ámbito internacional. Éste bien pudo considerarse como una recreación de la población mexicana desde la mirada de un mexicano, razón por la cual posiblemente fue utilizado como referencia. El hecho de utilizar obras mexicanas para recrear a la población

de México quizá se emparenta con la refutación en lo literario de José Fernando Ramírez de las explicaciones fantásticas y la inexactitud del dibujo, proporcionadas por Édouard Pingret sobre las antigüedades mexicanas del país, las cuales eran extensivas a los temas de la historia y lo etnográfico¹⁴⁵. Así pues, los indígenas que Castro representó en el régimen de alteridad costumbrista fungieron como una *imagen matriz* por ser recreados en otros contextos y utilizados para representar tipologías en fotografía por Cruces y Campa. Esto con fines etnográficos en el caso de García Cubas, para un “relato científico” en el de Désiré de Charnay y para representar tipos mexicanos en la *L’Illustration*. En el próximo capítulo veremos los usos de la imagen en la obra de García Cubas en relación con en el tratamiento del indígena y su concepción de lo etnográfico.

Recapitulación

En este capítulo, el análisis de una serie de representaciones que Castro elaboró del indígena en arte litográfico nos permitió esclarecer que el autor lo caracterizó a partir las ocupaciones, el traje y la fisonomía, marcadores que, al mismo tiempo, fueron utilizados para conocer algunos aspectos de la condición del indígena, de acuerdo con los textos explicativos que las litografías incluyen. No obstante, Florencio María del Castillo refirió la necesidad de indagar más sobre este sujeto, pues para conocer “los rasgos característicos de los indígenas” no era suficiente un artículo, sino un tomo. De las características que eran particulares de los indígenas, el mismo autor refiere la conservación del “idioma”, el cual, a finales del siglo, es distintivo privilegiado para diferenciar y clasificar a los indígenas. Incluso García Cubas lo utilizó con este propósito como expondremos en el próximo capítulo.

El análisis también nos permitió develar que, en la representación del indígena de Castro, la tradición costumbrista de las colecciones de trajes desarrollada en Europa influyó en él. Asimismo, el arte descriptivo holandés tiene ecos en la obra de Castro, particularmente si, como se refiere en los textos, su intención fue proporcionar representaciones realistas de la población. Con respecto al marco interpretativo que permea la percepción sobre el indígena, los autores de los artículos recurrieron a la categoría de “tipo” como un camino para, en primer lugar, informar que Castro retrató sujetos representativos, cuyo principal

¹⁴⁵ Pingret, Édouard “Antiquités mexicaines”, *L’Illustration*, (28) pp. 175-176, disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b000359261>
RAMÍREZ, “Antigüedades mexicanas conservadas”, p. 33.

marcador fue el traje. En segundo lugar, fue revelador que las tipologías en el siglo XIX también eran entendidas como permanencias lo que, en teoría, era observable en sus características físicas, costumbres, trajes e idiomas.

La litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* en la que el indígena es el tema principal, expone el espíritu de la época, pues Castro lo retrató destacando su aspecto pintoresco, lo cual el traje lo denotaba. Asimismo, es manifiesto el interés de Castro por conocer el “estado civilizatorio” del indígena, como también evaluar su condición y buscar el mejor remedio para sacarlo de la situación en que se encontraba, en este caso a través de inculcarle el amor por el trabajo. Lo anterior significa una actitud indigenista del autor. Igualmente, esta litografía es claro ejemplo de una práctica recurrente en la cultura visual decimonónica con relación al uso de la imagen, a la cual el texto con regularidad remite para *autenticar, revelar, reforzar o didactizar* determinadas características sobre lo representado. Este formato icono-textual aquí lo consideramos como un acto performativo que, además de informar visual y textualmente cómo el indígena era, contribuyó a la construcción de un imaginario en torno a él, lo cual también fue posible por las redes para su manufactura, su circulación y demás.

Es importante destacar que Del Castillo evaluó esta litografía por la “exactitud” con la que supuestamente Castro representó a los indígenas. Un argumento recurrente en la época para encumbrar su trabajo y, como vimos, privilegiar el uso del arte litográfico frente a otras tecnologías de la visualidad. Aunque, como referimos, esta supuesta cualidad que el arte litográfico proporcionaba forma parte del discurso realista del siglo XIX y, posiblemente, fue utilizada como eslogan para promocionar el álbum y hacerlo más atractivo, pues difícilmente pueden considerarse como representaciones que tengan un vínculo directo con lo mostrado.

El análisis de las representaciones del indígena que Castro elaboró, desde una perspectiva de la economía visual, además de permitirnos exponer aspectos acerca de cómo se diferenció, caracterizó y conoció a la alteridad en el régimen costumbrista y los discursos desde los cuales fueron interpretadas las imágenes, fue posible rastrear su circulación e identificar algunos de sus usos, así como casos de apropiación para el reensamble de nuevas versiones. Tal es el caso de la india vendedora de velas que figura en la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos*, personaje que fue apropiado y

resignificado para las cartas etnográficas de la obra de García Cubas, las cuales fueron enmarcadas en otro discurso. Esto mismo sucedió en los casos de la obra del estudio fotográfico Cruces y Campa, Désiré Charnay y la revista *L'Illustration*.

El formato de cuadros de costumbres fue un recurso que Castro utilizó para exhibir tipologías de la “raza indígena”, así como la diversidad de “clases” que habitaban en la ciudad de México y sus alrededores. También, como argumentamos, pueden ser entendidos como representaciones de zonas de interacción de las “clases populares”, es decir, entre indígenas y la “raza mezclada” principalmente. Del mismo modo, la imagen del indígena que se exhibe en la narrativa visual de Castro desempeña determinadas actividades productivas que, más allá de una lectura miserable de su condición, muestra la agencia de estos actores, como también su importancia para la economía del siglo XIX en tanto proveedores de mercancías para la población de la ciudad de México. Aunque la valoración de sus ocupaciones es demeritada en algunos casos, por medio de la ambigüedad de las narrativas de los escritores de la época se puede interpelar que éstas eran fundamentales.

En *México y sus alrededores* Castro representó tipologías genéricas de indígenas cuya identidad se diluye al ser agrupadas en categorías como la de traje o del oficio. No obstante, el autor también retrató un caso como el de la Comisión kikapú-mascoga que visitó a Maximiliano I en enero de 1865 y de los indígenas de Amatlán como se podrá apreciar en el próximo capítulo. En el caso de la cromolitografía de los kikapú-mascogos, si bien no incluye un texto explicativo, a partir de otras fuentes de la época fue posible comprender que su caracterización también se hizo a partir de la descripción del traje que los miembros de la Comisión utilizaban, como también de los accesorios que portaban. Lo anterior nos permitió identificar las jerarquías que Castro plasmó y diferencias étnicas, pues si bien el título de la cromolitografía refiere que se trata de una comisión de kikapús, por lo menos ahí figura un mascogo, tema que está en espera de ser investigado.

Capítulo 6. Representación y clasificación de la alteridad en la mirada de Antonio García Cubas

En el capítulo anterior, el análisis de una serie de representaciones que Castro elaboró del indígena en arte litográfico para *México y sus alrededores* nos permitió exponer que, generalmente, corresponden a tipos genéricos considerados propios de la “clase indígena” que habitaba en la ciudad de México, aunque su obra también incluye la ilustración de una comisión de indígenas kikapús. Al respecto, mostramos que la mirada de Castro del indígena consistió en caracterizarlo visualmente a partir del traje, ocupaciones y fisonomía, marcadores que, en ocasiones los artículos hacen inteligibles o matizan algún detalle. Asimismo, identificamos que el artista situó a los indígenas en determinados espacios, principalmente rurales.

Conjuntamente argumentamos que la mirada de Castro estuvo en sintonía con el interés del gobierno por conocer las ocupaciones del indígena, en decir, evaluar su disposición al trabajo y considerar esta vía para su integración. Por último, revelamos que su obra circuló en el mercado global de imágenes y fue ampliamente conocida. Esto porque, la mirada de Castro fue valorada de tal manera que sus visualizaciones del indígena fueron objeto de apropiación para la elaboración de nuevas versiones con fines comerciales, científicos y etnográficos. Estas ediciones novedosas se incluyeron en diferentes publicaciones.

En lo que concierne a este capítulo, nos enfocamos en el análisis del tratamiento del indígena en algunas obras de Antonio García Cubas en lo literario y exponemos el uso que hizo de la imagen en relación con este tema. Tales obras fueron publicadas durante el Segundo Imperio y los diferentes períodos de gobierno de Porfirio Díaz, cuya llegada al poder fue posible por su victoria en la batalla de Tecuac (1876). Dicho triunfo, permitió el éxito de los ideales del Plan de Tuxtepec, dos de los cuales fueron la no reelección y el derrocamiento del gobierno de Lerdo de Tejada. En este sentido, la temporalidad incluye principalmente los periodos presidenciales de Díaz (1876, 1877-1880, 1884-1911), el interinato de Juan Nepomuceno Méndez Sánchez (1876-1877), el periodo presidencial de Manuel González Méndez (1880-1884), quien a causa de la renegociación de la deuda inglesa que realizó en

secreto y por poner en circulación la moneda de níquel, causó el descontento en la opinión pública, así como manifestaciones entre los comerciantes de la ciudad de México.

Una vez restablecida la República, el programa liberal del gobierno tuvo varios objetivos. Por ejemplo, en el orden político la puesta en práctica de los preceptos de la Constitución de 1857, esto es, la pacificación del país, disminución del ejército y vigorización de la hacienda pública. En lo social, la inmigración, el parvifundio y las libertades de asociación y trabajo. En lo económico la construcción de caminos y vías férreas, atracción de capital extranjero, implementación de nuevos métodos de cultivo, el desarrollo de la manufactura y convertir a México en un puente mercantil con Europa y el remoto oriente. En la cultura, las libertades de credo y prensa, la educación, “el nacionalismo en las letras y las artes”, así como el “exterminio de lo indígena”, entendido esto como la desaparición de sus costumbres y lengua que el gobierno considero como sinónimo de “atraso”¹.

En lo que atañe a este capítulo, se circunscribe en el objetivo de nacionalizar las letras y las artes. En este sentido, en el primer apartado exponemos en qué consistió la propuesta de García Cubas para el conocimiento del indígena desde una mirada local. Como los aspectos que consideró necesarios estudiar, su perspectiva y el método para obtener un conocimiento integral que le permitiera realizar un balance acerca de la condición de los indígenas, así como su propuesta para clasificarlos en familias etnográficas. En el segundo apartado analizamos de forma conjunta las litografías y textos explicativos incluidos en varias obras de García Cubas en relación con el tema de los indígenas “amatecos”. Al respecto, argumentamos que en varias de las obras de García Cubas la tradición de las colecciones de trajes converge, incluida la contribución de Casimiro Castro en lo pictórico, con su perspectiva etnográfica.

Seguidamente, el tercer apartado consiste en el análisis de los artículos de García Cubas sobre los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan en *The Republic of Mexico in 1876*, el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* y otros escritos. Esta retórica, argumentamos, estuvo acompañada de representaciones visuales de la alteridad, pues García Cubas fue un autor que estuvo inmerso en la cultura visual decimonónica y que recurrió a la imagen para exhibir cómo era un

¹ GONZÁLEZ, “El Liberalismo triunfante”, pp. 908-909.

indígena. El análisis de la obra de García Cubas lo enmarcamos en la categoría de “etnografía pintoresca” para exponer que, en su interés por visualizar y conocer al indígena, convergen la clasificación y las curiosidades de la cultura indígena que el autor destaca. Asimismo, utilizamos la categoría de economía visual para dar cuenta de la circulación y usos de la imagen.

6.1 Conocer al indígena en la perspectiva de García Cubas

El conocimiento de la condición del indígena era fundamental para Antonio García Cubas en aras de la política que el gobierno debía implementar para convertirlos en “verdaderos ciudadanos”, así como para su clasificación. Desde su perspectiva, se engañaba quien pretendiera conocer a la “raza indígena” estudiando a los “desagradables tipos” que se encontraban en las calles de la ciudad de México y más aun haciéndolo a partir de estancias de investigación cortas. Esta afirmación, en parte, refuta la propuesta del viajero Carlos Sartorius acerca de que el mejor lugar para estudiar a la población eran los mercados de esta ciudad.

Desde su concepción de lo etnográfico, para García Cubas era fundamental el estudio del “carácter, usos y costumbres” del indígena, pues a partir de estos aspectos era posible conocer su condición. Esta propuesta el autor la desarrolló en *The Republic of Mexico in 1876* (1876), la cual también manifestó en el *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877) y a la cual dio seguimiento en el *Cuadro Geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos, obra que sirve de texto al Atlas Pintoresco* (1885). Además, para el autor era fundamental clasificar a la población, para esto recurrió al criterio lingüístico y otros marcadores culturales, pues en su apreciación, las “diferencias de idiomas, de costumbres y de trajes” eran muestra de la heterogeneidad de las “razas” que habitaban en México. Asimismo, estos aspectos determinaban la particularidad de una “raza indígena” y permitían diferenciarla de la europea-española americana y mezclada. Si bien en el siglo XIX en México también habitaban descendientes de “negros”, no eran contemplados como parte de la alteridad del país, por lo que García Cubas tampoco propuso su estudio².

En el tercer capítulo caracterizamos el pensamiento de García Cubas como ecléctico, el cual se ve reflejado en su propuesta de estudio del indígena. En el enfoque del autor

² GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico*, p.17.

converge la perspectiva costumbrista en términos de que contempla la caracterización de los trajes indígenas y su visualización. Asimismo, en la propuesta de García Cubas de suman la caracterización filológica en el aspecto clasificatorio y la materialista en tanto que postula conocer la condición del indígena y su propensión al trabajo. A la par, en algunos casos el autor recurrió al estudio del perfil del rostro de los indígenas para determinar la permanencia del *tipo*, propuesta en la que hace eco el trabajo de Johan Caspar Lavater de los “fisonotrazos”. De tal forma que García Cubas también contempló la dimensión fisonómica como uno de los criterios para conocer la condición del indígena y caracterizarlo³.

En este sentido, y a modo de recordatorio, García Cubas enmarcó sus estudios del indígena en la teoría etnológica del “tipo”, desarrollada a mediados del siglo XIX, la cual comprendía el análisis de los “caracteres” físicos e intelectuales de la población. Esta influencia es evidente en su trabajo cuando refiere que las representaciones de indígenas que incluyó en la parte etnográfica de *The Republic of Mexico in 1876* y la “Carta Etnográfica” del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* corresponden a “tipos indígenas”⁴. Por lo tanto, sus estudios acerca del indígena también fueron permeados por este marco interpretativo.

El conocimiento de las características fisonómicas de la población también era del interés del gobierno y de alguna forma fue permeada por la teoría etnológica del tipo, ejemplo de esto es la *Instrucción sobre los datos o noticias que se necesitan para la formación de la estadística de la república conforme a la obligación 8º del Art. 161 de la constitución federal y a la atribución del Artículo 2º de la ley del 30 de septiembre de 1831*. Esta *Instrucción* en la segunda sección comprende el estudio de la “estatura, color, fisonomía y demás perteneciente a la forma exterior de los habitantes; así como en lo respectivo a su carácter moral y facultades intelectuales”⁵.

³ Para Lavater, “las características faciales y la forma de la cabeza de una persona revelaban aspectos de su personalidad y carácter. Para capturar y analizar estas características, desarrolló la máquina de siluetas”, Universidad Complutense de Madrid, “Las máquinas de dibujo”, “Exposición virtual máquinas de dibujo e instrumentos ópticos: pasado, presente y futuro”, disponible en: <https://www.ecm.es/maquinasdedibujo/las-maquinas-de-dibujo> Consultado el 24 de mayo de 2025.

DOROTINSKY y LOZANO, *Culturas visuales desde América Latina*, p. 16.

⁴ GARCÍA, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo*, p. III.

⁵ ORTIZ de la Torre, *Instrucción sobre los datos o noticias que se necesitan para la formación de la estadística de la república conforme a la obligación 8º del Art. 161 de la constitución federal y a la atribución del Artículo*

Así pues, García Cubas caracterizó a las tipologías indígenas a partir del traje, carácter, costumbres, fisonomía y el perfil del rostro. Además, clasificó la “heterogeneidad” de “grupos o razas” que habitaban en México a partir del criterio lingüístico. En relación con este último aspecto, manifestó que utilizó como referencia el *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México* (1862) de Francisco Pimentel y también la *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* (1864) de Manuel Orozco y Berra, de quienes se distinguió, como veremos más adelante, proporcionando imágenes de la alteridad y clasificándola en familias etnográficas⁶.

Por tanto, García Cubas, por un lado, clasificó a los indígenas de México a partir del criterio lingüístico en diecinueve familias etnográficas en *The Republic of Mexico in 1876*, obra que incluye la representación de estas. Por otra parte, en la “Parte Etnográfica” del *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* las catalogó en catorce “familias etnográficas” o “familias indígenas”, algunas de las cuales fueron representadas visualmente en la “Carta Etnográfica” del *Álbum Pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (ver anexo 9). Esta inestabilidad en la catalogación de los indígenas en familias etnográficas, como lo exponremos, fue recurrente en el trabajo de García Cubas y muestra lo fluctuante que fueron sus intentos por aprehender la diversidad de la población en el siglo XIX a partir de determinados *marcadores*, ya sea culturales, fisonómicos o lingüísticos⁷.

De acuerdo con el diagnóstico que García Cubas realizó y publicó en varias de sus obras, los indígenas en general eran “desconfiados”, “simuladores”, “astutos” e “impertinentes”, pero tenían diferencias en cuanto a su “condición, docilidad y civilización”, razón por la cual el autor consideraba que no debía juzgarse a todas las razas de la misma manera. Los comanches y apaches eran de carácter “pérfido”, “traidor” y “cruel”, impedían el desarrollo del país y entre ellos la “barbarie se haya[ba] en toda su plenitud”. Los indígenas

2° de la ley del 30 de septiembre de 1831, añadiéndose los respectivos a otros ramos que se consideran importantes para el mejor logro del mismo fin, México, [s.p.i.], en MAYER, *Entre el infierno de una realidad y el cielo*, p. 57.

⁶ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 80; GARCÍA, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo*, p. 22.

⁷ THOMSON, “¿Hubo raza en Latinoamérica colonial?”, pp. 55-81.

que habitaban en la “mesa central” del país, así como los que observó en las grandes ciudades y sus vecindades habían “degenerado” y su condición era “deplorable”⁸.

Los indígenas “más o menos civilizados” que habitaban en las cordilleras del país habían conservado “más puras sus antiguas tradiciones y habla primitiva”, se dedicaban principalmente a la agricultura, la manufactura de objetos y el comercio. Para García Cubas, lo conveniente era estudiar a los indígenas que vivían en las diferentes regiones del país a partir de estancias de investigación prolongadas y del uso de datos estadísticos. De acuerdo con su planteamiento, y en términos de analizar una muestra de la alteridad que fuese significativa, el geógrafo propuso estudiar a los indígenas que vivían “en las fragosidades de las sierras: allí es donde existen pueblos susceptibles de civilización y allí mismo se puede conocer los que son incapaces de adquirirla”⁹.

En lo que respecta a la dimensión visual de su trabajo y el registro de las razas que habitaban en México en arte litográfico, la “raza blanca” fue representada en un baile de salón. Por otra parte, la “raza mezclada” fue representada en los cuadros de costumbres “El jarabe”, “El hacendado”, “El caporal” y “Una boda de gente de pueblo”, tradiciones que se asociaban con lo mexicano (ver anexo 25). De mayor importancia para esta investigación es que la mayoría de las representaciones incluidas en el *Atlas pintoresco* corresponden a *tipos indígenas* característicos de las familias etnográficas, veintidós en total; mismo caso en *The Republic of Mexico in 1876*, la cual incluye diecinueve, algunas de las cuales las analizamos en los próximos apartados.

Sobre la representación de los “tipos indígenas” para el *Atlas pintoresco*, ya sabemos que Francisco Mendoza realizó la mayoría de los dibujos, mientras que Félix Parra dibujó únicamente dos sin que se especifique cuáles¹⁰. Al recurrir a estos artistas, es manifiesta la

⁸ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 64; GARCÍA, *Cuadro geográfico y estadístico*, pp. 19-20; GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 85; GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 96.

⁹ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra”, p. 85.

¹⁰ GARCÍA, *Cuadro geográfico, estadístico*. Deborah Poole ha señalado que el concepto clasificatorio de tipo, en el caso de la fotografía, retrató ejemplares raciales idealizados de indios sin proporcionar un contexto sobre ellos. En el ámbito de la litografía, algunos casos comparten esta característica y otros no. En este último se ubican los tipos indígenas de Francisco Mendoza, ya que el autor situó a los indígenas en determinados contextos que, desde nuestra perspectiva, consideró como los espacios en donde los indígenas habitaban, POOLE, “An Excess of Description: Ethnography, Race”, pp. 159- 179. Francisco de Paula Mendoza y Escobedo fue un pintor mexicano (Saltillo, Coahuila, 1867-1937); su especialidad eran las batallas militares, el

intención de García Cubas por informar a partir de “métodos gráficos” acerca de la “heterogeneidad” de indígenas que habitaban en México, o a partir del diseño en términos de Humboldt. La representación visual de los tipos por parte del autor tuvo el objetivo de contribuir a “coronar el conjunto” del monumento etnográfico de la república, del cual Orozco y Berra sentó las bases con su “geografía de las lenguas” y Pimentel construyó sólidamente el edificio con sus comparaciones filológicas¹¹.

De acuerdo con lo anterior y en términos clasificatorios, García Cubas proporciona representaciones visuales del indígena, los clasifica en familias etnográficas a partir del criterio lingüístico y los sitúa geográficamente, estableciendo así una correlación entre lo visual, la lengua y su ubicación en un territorio determinado. Wade ha designado esto como geografía cultural¹². De tal manera, como se apreciará en el desarrollo de los próximos apartados, la correlación traje-territorio utilizada para identificar y ubicar al indígena en el régimen de alteridad costumbrista, y como se venía haciendo por parte de los artistas viajeros, comienza a ser desplazada por la de lengua-territorio, a la cual García Cubas designó como etnográfica¹³. Con lo cual, es evidente que los criterios para clasificar a los indígenas a partir de marcadores culturales, fisonómicos, antropomórficos o lingüísticos en familias etnográficas se torna inalcanzable en tanto que varían entre estructuras de alteridad en términos de antropólogo Peter Wade, o regímenes de alteridad a decir de la antropóloga social Paula López Caballero. Así pues, “clasificar significa estabilizar momentáneamente contenido incesantemente móvil”¹⁴.

paisaje y los retratos. Fue discípulo de José María Velasco en la Academia de San Carlos, también se formó en la Academia de San Lucas de Roma y en la Academia Julian de París. Asimismo, Francisco de Paula se formó en Francia e Italia. En su obra principalmente representó indígenas. Félix Parra fue un artista mexicano (Morelia, Michoacán, 1845- Tacubaya, Distrito Federal, 1919) sus estudios de pintura los inició en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, posteriormente los continuó en Academia de San Carlos donde trabajó como instructor de dibujo de ornamento.

¹¹ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 64.

¹² WADE, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, p. 26.

¹³ Esta propuesta de localización geográfica de los grupos indígenas de García Cubas fue señalada previamente por la historiadora del arte Magalli Carrera, aunque no refiere que el criterio fue por familias etnográficas, CARRERA, *Traveling from New Spain to Mexico*, p. 173.

¹⁴ LÓPEZ, “Inhabiting Identities”, p. 124; WADE, “Interacciones, relaciones y comparaciones” (conferencia) Afro-Latin American Research Institute Harvard University, disponible en YouTube: <https://youtu.be/PnSEdE-lmRg?si=natiXsqvSG36h4A0>

Consultado el 4 de abril de 2025.

En cuanto a los indígenas representados en la obra de García Cubas hubo un carácter selectivo, pues si bien incluyó tipologías de la familia mexicana y de razas consideradas bélicas como mayas y apaches, no figuran indígenas como los seris que, en su apreciación, estaban próximos a la extinción. Esta tesis de García Cubas sobre el declive de la “raza indígena” la compartieron autores como Francisco Baca y Manuel Vergara en el último tercio del siglo XIX en sus estudios de antropología criminal, quienes a partir del análisis de cráneos de indígenas criminales encontraron que habían perdido el “sello de la raza pura y conservado ciertos caracteres atávicos”, razón por la cual eran “razas primitivas próximas a extinguirse”¹⁵. Este método de anatomía comparativa, cuyo objetivo era establecer diferencias y tipos raciales, tiene sus orígenes en autores como el naturalista Georges Cuvier¹⁶.

6.2. Los indígenas de Amatlán: “grandes productores”

Dada la recurrencia del uso de actos performativos en el costumbrismo indigenista de la segunda mitad del siglo XIX para visualizar y conocer la alteridad, la colaboración entre artistas y escritores era recurrente. Así sucedió en el caso de los indígenas “amatecos” para el *Álbum del ferrocarril mexicano*, en cuyo tratamiento confluyó el trabajo de Casimiro Castro en lo pictórico y de Antonio García Cubas en lo literario¹⁷. Este trabajo conjunto lo publicaron en 1877 en el contexto de consolidación de la República, cuando, a decir de Edmundo O’Gorman, se logró la unidad y se consumó la independencia de México¹⁸. En este contexto Porfirio Díaz era presidente de México y, de acuerdo con García Cubas, el gobierno de la República era representativo, democrático y federal¹⁹.

Además de la referida colaboración de García Cubas, el tema de los indígenas de Amatlán es transversal en su obra, pues lo trató en lo literario en *The Republic of Mexico in 1876* y de igual forma proporcionó representaciones visuales de ellos, aunque sin informar

¹⁵ MARTÍNEZ y VERGARA, *Estudios de antropología criminal*, p. 41.

¹⁶ WADE, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, p. 17.

¹⁷ *Álbum del ferrocarril mexicano* (1877). Para esta investigación utilicé la versión digital de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La primera entrega de este álbum salió a inicios de abril en 1876, “Álbum del ferrocarril mexicano”, en *El Monitor Republicano* (8 abril 1876). Particularmente, en la nota “Interesante publicación” se informa que la primera entrega salió el primero de abril. El tiraje de la obra fue de mil ejemplares, en *El Siglo XIX* (06 abril 1876).

¹⁸ Véase O’GORMAN, *La supervivencia política novohispana*.

¹⁹ GARCÍA, *The Republic of Mexico*, p. 10.

quién fue el autor. Asimismo, en el contexto del segundo periodo de gobierno de Porfirio Díaz, García Cubas lo abordó en el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, el cual funge como texto explicativo del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885), cuyas cromolitografías, como hemos referidos, fueron obra de Francisco Mendoza. Estas publicaciones se circunscriben en la agenda liberal promovida desde 1867 por Ignacio Manuel Altamirano, cuyo objetivo era mexicanizar las letras y las artes, el cual hacemos extensivo al abordaje del tema indígena.

En el caso de *The Republic of Mexico in 1876* (1876), García Cubas trató el caso de los “amatecos” en la parte etnográfica que, como explicamos, uno de sus objetivos fue refutar la visión de algunos viajeros que trataron el tema de la población indígena y preponderar la mirada local. Particularmente, en el capítulo tres de esta obra, García Cubas impugnó la tesis de Humboldt sobre el crecimiento demográfico de los indígenas *versus* el decrecimiento que él diagnosticó. Asimismo, el autor rescató las opiniones de “observadores profundos”, entre éstas la del mismo Humboldt, además las de Burkart, Sartorius y Jourdanet.

En esta obra, desde una perspectiva que designó como etnográfica, García Cubas proporcionó una descripción del traje de los indígenas de Amatlán y su visualización en cromolitografía. Igualmente, estudió sus costumbres y ocupaciones en aras de realizar un balance acerca de su vocación para el trabajo y, recurriendo al criterio lingüístico, los clasificó como parte de una familia etnográfica. Para el programa político liberal, la transculturación del indígena era una de las tareas de la nación, por ello era necesario hacerlo olvidar sus costumbres y lengua. Precisamente, la educación comenzó a considerarse como la vía para lograr tal objetivo; no obstante que en este contexto aún no se manifiesta de forma explícita la integración del indígena por la vía cultural sino laboral.

Derivado del diagnóstico que García Cubas realizó del indígena en *The Republic of Mexico in 1876*, concluyó que no todos tenían la misma condición y observó entre ellos diferentes grados de “civilización”, perspectiva que mantuvo en el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico* (1885). En ambas obras, García Cubas clasificó a los indígenas de Amatlán como parte de la familia etnográfica mexicana y, junto con los de

Huauchinago y Tlapacoyan, los consideró como los mejores “tipos de la familia mexicana”²⁰. En relación con el interés por los indígenas de Amatlán, vale recordar que su alcalde estuvo presente en la cena que se ofreció a Maximiliano y Carlota en Córdoba en 1864, cuando recién habían desembarcado en Veracruz y se dirigían a la ciudad de México²¹.

Los indígenas amatecos habitaban en el municipio de Córdoba, cuya población era de 4,500 habitantes. Su demarcación comprendía “varias haciendas de cañas [...] así como los indígenas de Tlapacoyan, pueblo del Canton de Jalacingo [y] los habitantes de Amatlán”²². Estos indígenas eran “grandes productores”, a decir de García Cubas, “la industria de los amatecos consiste en la agricultura, muy especialmente en el cultivo del café, del cual poseen extensas plantaciones”; igualmente eran muy “dados al comercio”. Utilizaban “la plaza de Córdoba para sus transacciones” y, de acuerdo con lo que le informaron algunos comerciantes, debido a su carácter desconfiado tenían “la costumbre de ocultar el dinero que les produce la venta de sus efectos”²³. Al respecto, es relevante destacar que, además del azúcar, textiles y tabaco que México tradicionalmente había comercializado con el exterior, el café fue uno de los productos que creció en exportaciones durante el segundo periodo de gobierno de Porfirio Díaz (1884-1888). Con respecto al café, como se puede apreciar, García Cubas resaltaba su producción desde 1876 por parte de los indígenas de Amatlán.

El carácter de estos indígenas era desconfiado, lo cual, para García Cubas, era resultado de las condiciones de opresión que vivieron durante la Colonia, una explicación que también compartía Florencio María del Castillo, como lo expusimos. Sin embargo, la percepción de García Cubas sobre los indígenas amatecos en lo relativo a su ocupación era positiva y la compartían autores de la época como Luis de Alva, quien refirió al respecto: “hemos visto a los riquísimos indios de Amatlán, poseedores de ricos solares, cuyos frutos se venden con estimación, no distinguirse de los otros, sino por los bordados de estambre en sus camisas blancas, que con frecuencia se cambian.”²⁴

²⁰ GARCÍA, *The Republic of Mexico*, pp. 67-70; GARCÍA, *Cuadro geográfico, estadístico y descriptivo*, p. 20. En este caso es importante observar que García Cubas en ocasiones clasificó a los indios de Tlapacoyan como pertenecientes a la familia mexicana y en otras a la totonaca, tema que ahondamos en el próximo apartado.

²¹ ACEVEDO, *Testimonios artísticos*, p. 50.

²² GARCÍA, “Córdoba y sus contornos”, p. 30; GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 72.

²³ GARCÍA, “Córdoba y sus contornos”, p. 30; GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 72.

²⁴ Luis Alva, en *La Libertad* (17 junio 1882), citado en: FERRER y BONO, *Pueblos indígenas y Estado nacional*, p. 123.

Este balance positivo de los amatecos en lo laboral era un indicador de que formaban parte de los indígenas susceptibles de ser civilizados y quienes contribuirían al progreso del país. Asimismo, si se tiene en cuenta que García Cubas publicó *The Republic of Mexico in 1876* para su exhibición y venta en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, contexto en el que se buscaba la llegada de inversiones en el país, se nota que es una obra que tuvo el objetivo de incidir positivamente en la percepción de México en el exterior, esto fue al mostrar la vocación del indígena para el trabajo y los cultivos potenciales de la región, entre éstos el del café. De acuerdo con lo anterior, además de destacar la condición laboral de los indígenas de Amatlán, un signo de distinción que de Alva identificó en ellos fueron los bordados de su traje, tema que García Cubas trató y que analizamos a continuación

6.2.1. La vía material para caracterizar visualmente “tipos de los amatecos”

La representación visual de los indígenas de Amatlán y su caracterización a partir del traje figura en varias obras de García Cubas. En *The Republic of Mexico in 1876* fueron plasmados en la cromolitografía *Mexican natives of Amatlan and the Valley of Maltrata. Veracruz*; en el *Álbum del ferrocarril mexicano* en la cromolitografía *La Peñuela. Caminos para Veracruz y Alvarado* y en el *Atlas pintoresco e histórico...* en la “carta etnográfica”. En el caso de *The Republic of Mexico in 1876*, los “tipos amatecos” fueron representados en una escena junto a los indígenas de Maltrata y, como hemos referido, ambos fueron clasificados como pertenecientes a “la raza mexicana” (*the mexican race*).

En esta obra, Castro se refirió a ellos en los siguientes términos: “el segundo grupo de la lámina III representa los *tipos de los amatecos*, así como los nativos de Maltrata, que *son dignos de aparecer en esta colección*. Ambos lugares pertenecen al estado de Veracruz y están en la línea del ferrocarril mexicano”²⁵, es decir, eran poblaciones con vías de acceso y simbólicamente el autor los sitúa en el camino del progreso. Los trajes de los indígenas los califica como elegantes y, al igual que de Alva, refiere que era destacable su limpieza. Sobre el traje que utilizaban las mujeres, García Cubas expresa que consistía en unas enaguas y un *quichquemel* de lino.

Si bien en este caso la litografía no incluye un título en el que se informe de los sujetos representados, fue posible saberlo cuando García Cubas remite a la imagen para *didactizar*

²⁵ GARCÍA, *The Republic of Mexico*, p. 70, las cursivas no aparecen en el original.

visualmente su descripción, “tipos” que consideró “dignos” de aparecer en la colección. En este punto cabe recordar que, desde la historia del arte, el concepto de tipo es utilizado con una connotación diferente a la etnológica y no se emplea para referir una permanencia del pasado, sino para mostrar sujetos representativos de una población o grupo. Aunque, como veremos a continuación, el término de “tipo” García Cubas también lo empleó en un sentido etnológico.

Esta apreciación de García Cubas de considerar a los amatecos como dignos de figurar entre las representaciones de la raza indígena que proporcionó posiblemente se relaciona con el hecho de que observaba en ellos una vocación para el trabajo, razón por la que los consideraba redimibles (ver figura 23). En este caso, como se notará después, la caracterización de los indígenas tiene ciertas similitudes iconográficas con la que Castro realizó para el *Álbum del ferrocarril mexicano*. Incluso, es posible que él haya sido el autor de las cromolitografías de esta obra. Tal conjetura la fundamentamos en el hecho de que las imágenes fueron elaboradas en el taller litográfico de Víctor Debray, en el cual Castro era uno de los dibujantes principales, aunque no se proporciona esta información.

Figura 23. Mexican Natives of Amatlan and the Valley of Maltrata. Veracruz (detalle)



Fuente: Dibujante desconocido, lámina 3, grupo 2, cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printign Office, 1876, entre pp. 72 y 73.

En los artículos descriptivos que García Cubas redactó para el *Álbum del ferrocarril mexicano* se enfocó principalmente en “la descripción del camino y las regiones” de la ruta

que el ferrocarril recorría para trasladar al viajero a “determinados lugares elegidos para este álbum, a fin de dárselos a conocer detalladamente”²⁶. No obstante, como María Esther Pérez Salas resaltó en una conferencia acerca del arte en el porfiriato, ahí también figuran unos indígenas, a quienes García Cubas incluso refirió²⁷. Antes de continuar con el tema de la representación del indígena en este álbum, es importante referir que, así como en el caso de los dibujos que Castro realizó para *México y sus alrededores*, los del *Álbum del ferrocarril mexicano* también los bosquejó *in situ*. Recordemos que en el siglo XIX constantemente se informaba de esta práctica, la cual forma parte de los discursos de realismo de la época. Tal cualidad fue elogiada y también utilizada como eslogan para propagar las publicaciones²⁸.

García Cubas informa de esta práctica cuando refiere que, en la litografía *Estación de la Soledad*, Castro retrató “al cansado dibujante reposando sobre alguno de los maderos”, es decir, da cuenta de que el artista solía realizar recorridos por las zonas para elaborar los dibujos teniendo como referente un modelo natural²⁹. No obstante, en los casos de *The Republic of Mexico* y el *Álbum pintoresco e histórico de la República Mexicana* García Cubas no informa que los dibujos fuesen bosquejados del natural. Además, como se apreciará más adelante, algunos de los indígenas que figuran en estas dos últimas obras fueron apropiados de *México y sus alrededores*.

Retomando el tema de la representación del indígena de Amatlán en el *Álbum del ferrocarril mexicano*, García Cubas lo refiere cuando describe la cromolitografía *La peñuela. Camino para Veracruz y Alvarado*. Ésta consiste en una “vista” en la que Castro capturó el momento cuando el tren arriba a la estación del pueblo. El panorama lo conforman unas palmeras, mangos, ceibas y chicozapotes con el “Citlaltepetl” (Pico de Orizaba) en el horizonte. En el primer plano de la cromolitografía, las plantaciones de caña en terrenos “cenegales” proporcionan “amenidad al cuadro” que está “oportunamente animado por un grupo de amatecos que a un lado del camino ostentan sus caprichosos trages”³⁰.

²⁶ GARCÍA, *Álbum del ferrocarril mexicano*, p. 7-8; “Álbum del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (8 abril 1876), p. 3.

²⁷ PÉREZ, “Litografía y grabado” (conferencia).

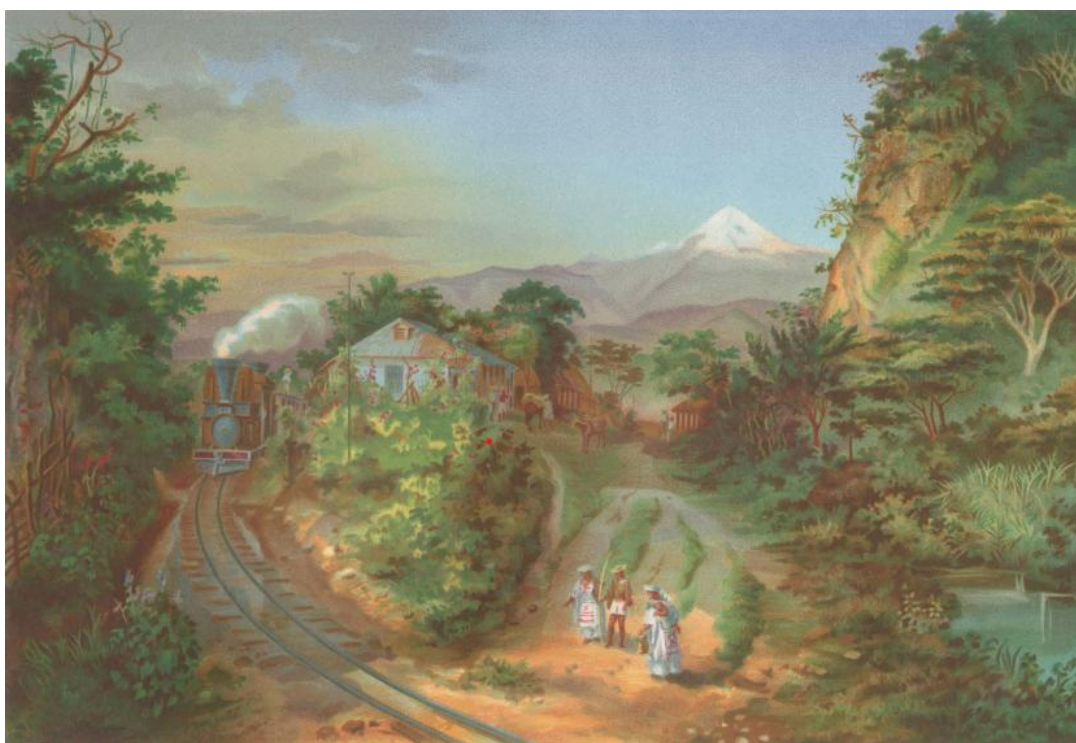
²⁸ *Álbum del ferrocarril mexicano*; “Álbum del Ferrocarril Mexicano”, en *El Monitor Republicano* (8 abril 1876), p. 3; “Interesante publicación”, en *El Silgo Diez y Nueve* (06 abril 1876), p. 3; “Preciosa e interesante publicación”, en *La Voz de México* (05 abril 1876).

²⁹ GARCÍA, “De Veracruz a la Soledad”, p. 21.

³⁰ GARCÍA, “De Atoyac a Córdoba”, pp. 26-27.

En esta representación, el indígena figura como parte de la naturaleza y es el elemento pintoresco de la vista (ver figura 24). Así como en *The Republic of Mexico in 1876*. En este caso, García Cubas se valió de los marcadores que recurrentemente los escritores costumbristas esgrimieron en la primera mitad del siglo XIX para su caracterización del indígena de Amatlán. Ellos eran “notables” por el “apego a sus *antiguos* usos, tradiciones y *manera de vestir*”, aspectos que, por una parte, García Cubas utilizó para identificarlos; en particular el traje y, además, el estudio de sus usos y tradiciones permitió al autor realizar un diagnóstico acerca de sus “vicios y cualidades”. Una vez realizado lo anterior, García Cubas propone el mejor remedio para los que consideraba eran los males del indígena³¹. Esta retórica de García Cubas con respecto a buscar el mejor camino para integrar a los indígenas no sólo manifiesta una suerte de indigenismo y es costumbrista, sino también tiene eco en los planteamientos y propuestas de antropólogos como Manuel Gamio en el siglo XX.

Figura 24. La Peñuela. Camino para Veracruz y Alvarado



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), cromolitografía, cromolitografiada por Sigogne, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en Debray Víctor (edit.), *Álbum del ferrocarril mexicano*, lámina IX, entre pp. 30 y 31, BNDM.

³¹ GARCÍA, “Córdoba y sus contornos”, p. 30; GARCÍA, *Escritos Diversos*, p. VII; GARCÍA, *The Republic of Mexico*, p. 67; GARCÍA, *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo*, p. 19.

La prensa refiere esta cromolitografía cuando anunció la quinta entrega del *Álbum del ferrocarril*. De acuerdo con lo que informa, la “vista” la conformaba “la estación, algunas rústicas chozas y el camino carretero a que dan movimiento unos indios, unos arrieros con sus mulas aderezadas al estilo veracruzano”³². En el primer plano de la cromolitografía figura un grupo de tres indígenas amatecos que descienden por el camino que lleva al “pintoresco pueblecillo de la Peñuela”. Si se observa detenidamente, tales personajes son iconográficamente similares a los representados en *The Republic of Mexico*, aunque en este caso ellos no son los protagonistas de la vista, sino que el ferrocarril lo es. En la misma nota, el autor anónimo informó que se trata de un “labrador” y dos “zagalas”, que en este contexto puede interpretarse que se trata de campesinas. El hombre vestía el “traje rudimental de estas tierras, ellas con el blanco huipil” y, traslapando figuras e imaginarios de otras latitudes, el autor veía en las indígenas a las “sacerdotizas de Vesta” y “el tocado en cuadro y graciosísimo” que utilizaban le recordaba a las “ragazze de Sorrento”³³.

En este acto performativo del indígena de Amatlán, desde la mirada literaria de García Cubas y del cual la prensa informó algunos aspectos, el traje fue valorado como antiguo, además de “caprichoso”. Mientras que, cuando García Cubas refiere la forma de cómo los indígenas lo “ostentan”, considera el traje como “airoso”, es decir, pintoresco. Tales rasgos, el geógrafo los *matizó* al momento de describir la cromolitografía de Castro y, al mismo tiempo, para caracterizar el traje y utilizarlo como un marcador para identificar a estos indígenas.

En suma, el apego de los amatecos a su antigua “manera de vestir” era un aspecto notable que proporcionaba “una idea del *tipo* de estos indígenas”, apreciación que en García Cubas se relaciona con la concepción etnológica de la época sobre el “tipo”. Esta perspectiva abrevaba de la creencia de que los indígenas habían mantenido determinadas características fisonómicas, permanencias que, a decir de la historiadora Elizabeth Edwards, también eran observables en sus costumbres y aspectos culturales como el traje lo es³⁴. Así pues, García Cubas utilizó el concepto de “tipo” con otra connotación, pues refirió la materialidad del traje

³² “Elogios merecidos”, en *El Eco de Ambos Mundos* (6 agosto 1876), p. 3.

³³ “Elogios merecidos”, en *El Eco de Ambos Mundos* (6 agosto 1876), p. 3. En la mitología romana, Vesta era la diosa del fuego sagrado; por otra parte, el autor observaba que los tocados de las indígenas eran similares a los de las mujeres italianas en una suerte de paralelismo.

³⁴ EDWARDS, “Photographic ‘types’”, p. 235.

como un rasgo que, en teoría, los indígenas conservaron del pasado, además de sus antiguos usos y tradiciones.

En este sentido, en el siglo XIX hubo la intención de generar equivalencia entre la antigüedad con la cultura y cuerpos indígenas. En el primer caso, queda ejemplificado con lo expuesto sobre la valoración de García Cubas del traje, las costumbres y usos de los indígenas de Amatlán. En el segundo, resulta ilustrativa la litografía *Antropología Mexicana* por proporcionar un ejemplo de la época a partir de la cual visualmente se buscó establecer paralelismos entre la fisonomía del indígena y los monolitos encontrados en Teotihuacán. Esta litografía fue elaborada en el marco de la “Expedición científica a las ruinas de San Juan Teotihuacán por el Inspector y Conservador de monumentos arqueológicos de la República Mexicana Leopoldo Batres 1884 a 86”, un tema que indudablemente espera ser analizado (ver anexo 27)³⁵.

Este marco interpretativo también García Cubas lo utilizó para el estudio de los indígenas de Huachinango y Tlapacoyan como se apreciará en los próximos apartados. Hasta ahora, en lo que concierne a la concepción del tipo indígena en García Cubas desde una perspectiva cultural, ésta comprendía la caracterización de sus costumbres, así como de sus antiguos y “caprichosos” trajes; tal último aspecto Castro lo retrató visualmente. Asimismo, como mostramos en el caso de *The Republic of Mexico*, el concepto de tipo García Cubas lo utilizó en el sentido en que es definido desde la historia del arte, es decir, para describir-exhibir un sujeto representativo.

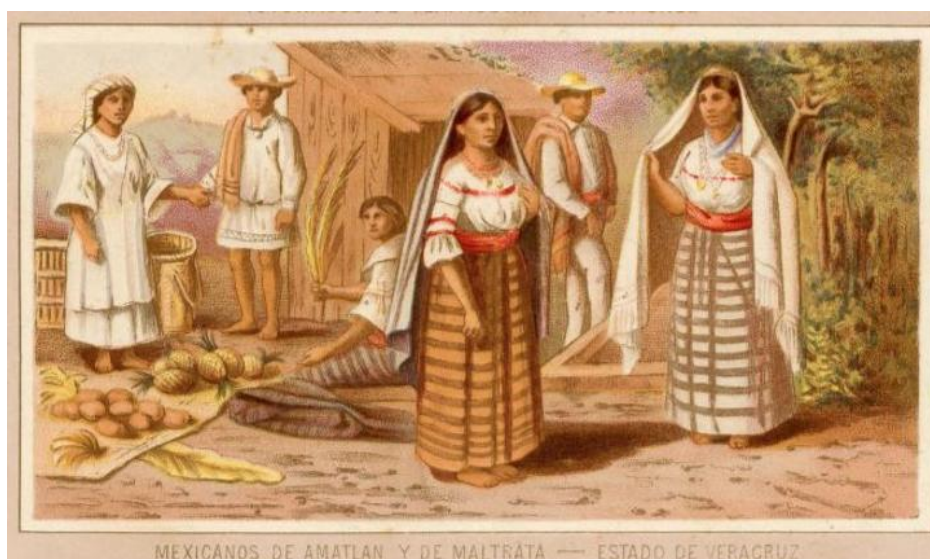
Después, García Cubas también trató el tema de los indígenas de Amatlán en el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico*, aunque aquí únicamente los clasificó como pertenecientes a una familia etnográfica y el autor no proporciona más información acerca de ellos (ver figura 25). La representación visual de ellos fue incluida en el *Atlas pintoresco e histórico*, elaborada por Francisco Mendoza a partir de la litografía previamente incluida en *The Republic of Mexico in 1876*. En este caso, si bien García Cubas informó poco de las características de los amatecos a partir de lo literario, la litografía tuvo la función de mostrar una tipología representativa de estos indígenas. Al mismo tiempo esta apropiación

³⁵ *Antropología Mexicana*, AGN, Signaturas Antiguas, Archivos Gráficos, Colección Gráfica Felipe Teixidor, 395101/FTx. 748.

nos habla de la circulación de las caracterizaciones del indígena en el mercado de imágenes y su reutilización, en este caso también con fines etnográficos.

La comparación de los títulos de las cromolitografías *Mexican natives of Amatlan and the Valley of Maltrata. Veracruz* y *Mexicanos de Amatlán y Maltrata* que representan indígenas amatecos evidencia que García Cubas recurrió a una multiplicidad de categorías para designar a los mismos sujetos. En cuanto a la última litografía, incluida en el *Atlas pintoresco e histórico*, García Cubas se refiere a los amatecos como “mexicanos” desde su concepción de lo etnográfico y recurre a un gentilicio para etiquetarlos. Mientras que, en el caso de *Mexican natives of Amatlan...*, que forma parte de *The Republic of Mexico in 1876* la designación tiene la intención de referir que esta población habitaba en cierto estado de naturaleza cuando él se refiere a ellos como nativos. Estos cambios en las designaciones que García Cubas utilizó son ejemplo de lo fluctuante que su percepción era de los indígenas, pues concibe a los amatecos desde una perspectiva tipológica y racial, pero cuya caracterización es cultural principalmente. No sin dejar de entender a los indígenas como una permanencia del pasado, si atendemos a la definición que la etnología en la época proporcionaba del concepto de tipo.

Figura 25. Mexicanos de Amatlán y Maltrata (detalle de “Carta etnográfica”)



Fuente: Francisco Mendoza (dibujante), cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray sucesores, en García Cubas Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray Sucesores, 1885. Disponible en la Colección Digital de Harvard University.

Además de la caracterización de los tipos amatecos que García Cubas realizó y que hemos descrito, pictóricamente fueron representados en *The Republic of Mexico* y en el *Atlas pintoresco* con algunos productos que el autor revela cuando informa que sus principales cultivos eran la piña y el café. Tal forma de representación en el indigenismo costumbrista hace eco de la tradición de la Pintura de Castas, la cual con recurrencia retrató a los indígenas al lado de los productos de la región como parte del inventario de los territorios del Imperio Hispánico. Con esto se mostraba una relación simbiótica entre espacio, naturaleza y personas. Ésta fue una forma particular de representar, que también Bleichmar identificó en la escuela de artistas hispanoamericanos, quienes participaron en algunas expediciones científicas (ver figura 23 y 25).

El uso de los álbumes como dispositivos de exhibición formaron para de la cultura visual decimonónica desarrollada en México en el siglo XIX. En el caso de *The Republic of Mexico in 1876* proporciona información gráfica y literaria acerca de la división política y etnográfica del país, así como la relativa al sistema de gobierno, ocupaciones y manufacturas (agricultura, minería, artes, comercio e instrucción pública). En lo que concierne a la parte etnográfica, entendida como el estudio del indígena, *The Republic of Mexico in 1876* informa sobre su carácter, hábitos, costumbres, vocación y lo clasifica a partir del criterio lingüístico. En el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* y el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico*, también a partir de icono-textos se ofrece una división política, etnográfica y eclesiástica, así como información sobre infraestructura, orografía, hidrografía, agricultura, minería, arqueología e historia.

Acerca de la población, el *Atlas pintoresco* informa de la vestimenta, carácter y costumbres del indígena amateco. Recurrentemente, la parte literaria en el autor remite a la imagen para hacer inteligibles determinadas características y, en una suerte de dialogo entre lo textual y lo visual, se configura el sentido sobre lo que se informa³⁶. La siguiente cita sintetiza la convergencia en García Cubas del uso de actos performativos (texto e imagen), su mirada tipológica sobre el indígena y el uso de la imagen para hacer inteligible su descripción, temas que hemos venido desarrollando: “puede dar una idea del *tipo de estos*

³⁶ Este señalamiento sobre García Cubas como partícipe de la cultura visual decimonónica a nivel internacional, ya lo había realizado Magalli M. Carrera en lo que respecta a su trabajo en la cartografía en: CARRERA, *Traveling from New Spain to Mexico*, p. 11.

indígenas y de sus *airosos trajes*, el grupo que se observa en la vista de la Peñuela, representada en la lámina IX.”³⁷ (ver figura 24).

A partir de lo expuesto, queda claro que Castro continuó representando a los indígenas amatecos de manera pintoresca a partir de retratar su traje, mientras que García Cubas se encargó de caracterizarlos, además de describir sus costumbres y actividades productivas, aspectos que figuran recurrentemente en varias de sus obras, como lo confirmaremos en los próximos apartados. En este acto performativo converge un interés proto-científico en lo explicativo y pintoresco en lo pictórico, pues en tanto que García Cubas enmarcó el conocimiento del indígena en una perspectiva tipológica y etnográfica (que en este contexto incluye su clasificación a partir del criterio lingüístico), Castro los representó desde las colecciones de trajes o desde el costumbrismo. De tal forma, a partir de dos miradas se caracterizó al indígena amateco que, como se propone en esta investigación, es una forma particular de conocerlo, caracterizarlo y clasificarlo en el régimen de la alteridad costumbrista.

Finalmente, es importante destacar la intención García Cubas para engarzar texto e imagen para la generación de conocimiento en torno al indígena, lo cual en el *Álbum del ferrocarril mexicano* converge con el trabajo de Castro. En el caso del tratamiento iconotextual de los indígenas amatecos en el *Atlas pintoresco* confluyen la mirada García Cubas en lo literario y de Francisco Mendoza en lo pictórico. Esto, como referimos previamente sobre el artista, adecuó las representaciones de *The Republic of Mexico in 1876* y manufacturó nuevas versiones. En ambas obras García Cubas utilizó las imágenes con un sentido etnográfico, lo que nos habla del segundo momento de la economía visual en lo relativo a la interpretación de las imágenes a partir de determinados sistemas discursivos.

6.3. Correlación territorio/lengua y perfil del rostro para la clasificación e identificación del indígena

En el apartado anterior revelamos que en el pensamiento de García Cubas convergen múltiples perspectivas para caracterizar y conocer la condición de la alteridad. También expusimos el carácter polisémico en que el autor utilizó categorías como la de *tipo*. Esto permitió a García Cubas incorporar el criterio lingüístico para clasificar a los indígenas en

³⁷ GARCÍA, “Córdoba y sus contornos”, p. 30. Las cursivas no aparecen en el original.

familias etnográficas, mirada que mantuvo en el tratamiento de otros indígenas. En relación con el criterio lingüístico, a partir del cual García Cubas clasificó a los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan, también fue fluctuante, como demostraremos en los próximos dos subapartados.

García Cubas trató el caso de estos indígenas en varias de sus obras, las cuales publicó en los diferentes regímenes de gobierno que se sucedieron en México en la segunda mitad del siglo XIX, ya sea en el contexto del Segundo Imperio o de la República Restaurada. El autor lo hizo en informes de expediciones científicas a petición del Ministerio de Fomento, así como en las obras que publicó para exponerlas en el extranjero o en sus memorias, las cuales, insistimos, con frecuencia incluyen imágenes. Algunas de las obras en las que García Cubas trató el tema del indígena de Huauchinango y Tlapacoyan son la *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca* (1866), *Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango* (1871), *The Republic of Mexico in 1876* (1876) y el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885). En este último caso el autor abordó el tema indígena en lo literario y a partir de métodos gráficos, como él lo refiere en el *Atlas pintoresco e históricos de los Estados Unidos Mexicanos* (1885). Finalmente, García Cubas también mostró al indígena en “Exploración de la Mesa de Coroneles y ruinas de Mitlaltoyuca (1905)”.

Para García Cubas, desde una posición que ponderaba la “regeneración de los pueblos por medio del trabajo”, los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan “se dedicaban al ramo de la riqueza publica que era la agricultura”, por lo que eran parte de los indígenas susceptibles de ser civilizados y hacer de ellos “verdaderos ciudadanos”³⁸. Los indígenas huauchinangos se dedicaban a la labranza, la pesca y cría de ganado, cultivaban caña de azúcar en “las laderas de las montañas”, fabricaban aguardiente y panela³⁹. En el caso del cultivo de la caña de azúcar, en la apreciación de García Cubas, sólo bastaba con poseer las laderas, lo que no implicaba más trabajo; en el caso del maíz, únicamente había que sembrarlo y “venir a cosecharlo a su tiempo”. Por tanto, los huachinangos eran trabajadores y poseían

³⁸ Para el primer entrecomillado, GARCÍA, “Congregaciones del Jobo”, p. 199; GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 67.

³⁹ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 85; GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 68; ALMARAZ, HAY y GARCÍA, “*Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*”, p. 20.

terrenos fértiles que no requerían de mayor cuidado para la obtención de buenas cosechas⁴⁰. En el caso de los indígenas de Tlapacoyan, cultivaban tabaco y café, manufacturaban puros y eran comerciantes, características por las que el geógrafo los consideró, junto con los huauchinangos y amatecos, como las mejores razas indígenas, diferentes de los “salvajes” del norte y de los “degenerados” que habitaban en la meseta central del país y en las vecindades de las ciudades⁴¹. En el próximo apartado analizamos el caso de los indígenas de Huauchinango.

6.3.1. Traje, perfil del rostro y lengua en la identificación del “tipo huachinago”

De entre la diversidad de indígenas que habitaban en México en el siglo XIX, los huauchinangos del pueblo de Acaxochitlán y Xico fueron de especial interés para García Cubas y previamente para el viajero Carl Nebel. A diferencia de las “tribus indígenas” que habitaban cerca de las ciudades y que habían “degenerado”, los huauchinangos conservaron “puras sus costumbres y su idioma” al igual que los amatecos⁴². García Cubas los consideraba como una de las “razas indígenas más importantes” porque hablaban el “bello” idioma de los “antiguos mexicanos”, características por las cuales el autor los percibió como descendientes de éstos, estableciendo así un vínculo entre los indígenas del pasado y del presente decimonónico⁴³.

Además de la información que los interlocutores de García Cubas le proporcionaron sobre Xico acerca de los trajes, hábitos y costumbres de estos indígenas, en la excursión que el autor realizó a la sierra de Huauchinango pudo observar estas características, así como las fisonómicas⁴⁴. En relación con su traje, García lo consideró idéntico en todos los hombres: se componía de “unos calzones blancos y anchos, remangados casi siempre hasta la rodilla, con un algodón azul de género de lana, un pañuelo a manera de corbata, el sombrero tejido de palma” y “no usan calzado”⁴⁵ (ver figura 26).

⁴⁰ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 20.

⁴¹ GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 68.

⁴² GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 67.

⁴³ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 18.

⁴⁴ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 95.

⁴⁵ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18; GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, pp. 83-84; GARCÍA, *Republic of Mexico in 1876*, p. 95.

En la parte visual de este acto performativo del indígena de Huauchinango son perceptibles algunas de las características que García Cubas describe, como el calzón remangado en la pierna izquierda y el algodón; mientras que otras son *inteligibles* a partir de lo literario, como el color del algodón, el cual no se aprecia en la imagen. Éste constituye un caso de elucubración de la alteridad que, por la etiqueta asignada, corresponde con un “tipo huauchinango” y comparte el patrón de las representaciones genéricas del indígena que figuran en *México y sus alrededores*. Esto último nos habla del segundo y tercer momento de la economía visual en cuanto a la circulación y usos de la imagen. En este caso, la representación mantiene la función de revelar un tipo significativo de estos indígenas en términos de la acepción que se da a esta categoría desde la historia del arte.

Además de esto último, García Cubas enmarcó su conocimiento en el prisma de la teoría etnológica del tipo desarrollada a mediados del siglo XIX. Con base en ello, el autor observó que estos indígenas habían conservado el “tipo azteca” de los antiguos mexicanos. Así pues, como en el caso de la litografía *Antropología Mexicana* que referimos, el autor también tuvo la intención de establecer equivalencias entre la antigüedad, la corporalidad indígena y el perfil del rostro. En relación con sus características fisonómicas, a decir del autor, eran de “mediana estatura, fuertes y por lo general bien formados”, su cabello era “largo y terso”, “morena la tez” de su pigmento de piel.

Particularmente, el eco de la teoría etnológica del “tipo” es perceptible en García Cubas en este caso de los *tipos indígenas huauchinangos* al considerarlos como descendientes de los “antiguos mexicanos” y “oriundos de la verdadera raza azteca”, pues observaba que sus características fisonómicas, hasta cierto punto, correspondían a las de “tipos primitivos” como se los denominaba desde los estudios etnológicos de la época⁴⁶. Al respecto, el autor refirió: “he creído reconocer perfectamente caracterizado el *tipo azteca*, según se nos pinta en las obras que tratan de la historia antigua de México”⁴⁷ (ver figura 26).

⁴⁶ Para el último entrecomillado NOTT y GLIDDON, *Types of Mankind or Ethnological Researches*, p. 80.

⁴⁷ GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, pp. 74 y 83; ALMARAZ, HAY y GARCÍA, “Memoria acerca de los terrenos”, p. 18. Desde este marco interpretativo, el autor también habla de “tipo mexicano”, “tipos indígenas” y “tipos nacionales”, las cursivas no aparecen en el original.

En este enfoque, a decir de Peter Wade, subyace “la idea de que las razas eran tipos permanentes... con cualidades innatas, que se transmitían de generación en generación”⁴⁸.

Figura 26. Tipos Huauchinangos



Fuente: Dibujante anónimo, litografía en blanco y negro, litógrafo anónimo, impresa en el taller litográfico del Ministerio de Fomento, en: Almaraz Ramón, Hay Guillermo y García y Cubas Antonio, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, México, Imprenta Imperial, 1866, entre pp. 18 y 19. Disponible en Hathi Trust.

En este caso, fue al caracterizar los rasgos faciales del indígena huauchinago cuando García Cubas hace didáctica su descripción visualmente al remitir a la imagen. Así el autor lo expresa: el “perfil de su rostro”, continúa, “como podrá observarse por los dibujos que acompañamos” era diferente al de los demás “nativos” de México y se asemejaba al de los “habitantes de algunas comarcas asiáticas”⁴⁹. Esta vinculación, como señalamos en el caso

⁴⁸ WADE, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, p. 19.

⁴⁹ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, p. 18; GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 83; GARCÍA, *The Republic of Mexico in 1876*, p. 95. En el caso de la *Memoria*, que es la obra donde figuran las representaciones de frente y de perfil del indígena de Huauchinango que aquí utilizamos, cabe señalar que se trata de un informe colectivo que firmaron Ramón Almaraz, quien fue el jefe de la Comisión, así como Guillermo Hay y Antonio García Cubas. En relación con el uso que hacemos de la imagen, un cuestionamiento posible es que se trata de una litografía que no figura en una obra exclusivamente de García Cubas y, por lo tanto, es complicado emplearla para analizar el tratamiento que efectúa del indígena.

de los mayas en el cuarto capítulo, era recurrente en el siglo XIX en aras de equiparar a los indígenas con poblaciones de las llamadas “grandes civilizaciones” y situar a México como uno de los países que tuvo culturas con pasado glorioso.

De acuerdo con lo expuesto, además de utilizar el traje, idioma, usos y costumbres para caracterizar y conocer al indígena huauchiango, García Cubas también los distinguió a través del perfil del rostro. Así pues, el autor incorporó otro marcador con este propósito. Dicha litografía fue elaborada en el Segundo Imperio en el marco del proyecto investigación sobre los terrenos de Mitlaltoyuca para su colonización, a iniciativa del Ministerio de Fomento y a través del subsecretario Manuel Orozco y Berra. Al respecto, nos interesa destacar que el autor mantuvo su línea argumentativa entre regímenes, pues estos mismos aspectos los continuó considerando como los adecuados para el estudio del indígena en el contexto del restablecimiento de la República y durante todo el porfiriato.

Así como García Cubas caracterizó el traje de los amatecos, en el caso de los indígenas huauchinangos también lo hizo influenciado por la tradición costumbrista de las colecciones de trajes. Haciendo eco de las observaciones de Christian Sartorius, García Cubas también compartía la opinión de que los huauchinangos habían conservado más puras sus costumbres y usos e, incluso, el “tipo azteca”, creencia arraigada también en la etnología americana. Para hacer didáctico este último aspecto en su trabajo, García Cubas empleó la litografía, un recurso que con frecuencia usó en sus investigaciones para visualizar su noción de “tipo”, como lo hizo también con los amatecos.

Del mismo modo, en la intención de García Cubas por exhibir las diferencias de esta “raza” a partir de las características faciales con respecto a las otras que habitaban en México, así como las semejanzas que tenía con las asiáticas, resuena en su labor el trabajo de fisionatrazos de Lavater. En este sentido, García Cubas usó la tecnología visual del arte litográfico para proporcionar una representación del perfil del rostro de un huauchinago, un

Al respecto reconocemos que es así, pero en nuestra defensa argumentamos que García Cubas usó recurrentemente la imagen para el tratamiento de los temas y así lo hizo con el indígena en otras de sus obras. De tal forma que el autor con frecuencia remite a la imagen para hacer didáctico o inteligible su argumento. Por otra parte, referimos esta obra como suya, pues García Cubas figura como uno de los autores. Otro punto es que, con lo que respecta al tratamiento que se hace del indígena de Huauchinango en la *Memoria acerca de los terrenos*, es un planteamiento que figura en otras de sus obras, las cuales hemos citado en el desarrollo de este apartado.

recurso que posteriormente la antropología utilizaría a partir del empleo de retratos en fotografía con fines científicos a finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, sirva de ejemplo el trabajo de Frederick Starr.

El recurso de proporcionar una litografía con el perfil del rostro y al cual García Cubas remite en el texto configura un acto performativo que tuvo la intención de hacer inteligible el tipo representativo de los huauchinangos. Asimismo, García Cubas recurrió a una tipificación de cuerpo completo de frente del indígena huauchinango con fines de diferenciación y caracterización de su fisonomía. De acuerdo con lo que hemos esbozado y, en los términos de la antropóloga e historiadora del arte Deborah Dorotinsky, “la fisonomía, desde el siglo XVIII consideraba al rostro el lugar preponderante donde podían verse escritos los signos del carácter, la moral y la psique”⁵⁰.

Con lo que respecta a las mujeres indígenas, para García Cubas no llamaban la atención por su fisonomía, pero manifestó que eran aseadas y usaban trajes elegantes, “ostentaban en sus hombros el *quichquemel*, primorosamente bordado con estambres y sedas asimismo de colores”. También utilizaban una “enagua estrecha llamada *chicue*” y cuidaban mucho su tocado, el cual consistía en trenzas tejidas con “cintas de colores” y, al igual que los hombres, no utilizaban calzado⁵¹. Esta opinión del autor la compartía José María Velasco, o por lo menos la externó en la descripción que realizó de la Comisión, cuando ésta estuvo en San Pedro Petlacotla. Velasco refirió: “Aquí tuvimos oportunidad de observar el bonito traje que portan las indígenas, así como también el peinado que usan en forma de turbante, visten unos quixquemel blanco adornado con flores encarnadas, faja y enaguas del mismo color...”⁵² (ver figura 27).

En la dimensión visual de este acto performativo de la mujer indígena de Huachinango no se muestra el quichquemel, sus bordados y tampoco los colores, sino que son características que adquieren sentido a partir de lo textual, aunque hay cierta correspondencia entre la descripción literaria y la imagen con respecto a la enagua o “chicue”. En la litografía se representa el traje de la indígena de Huauchinango desde una perspectiva

⁵⁰ DOROTINSKY, “La puesta en escena de un archivo indigenista”, pp. 43-77.

⁵¹ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 67; ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18.

⁵² VELASCO, “Informe que presenta el alumno”, p. 1029.

que puede caracterizarse como una tipología popular, en tanto que visualiza aspectos materiales y una ocupación. Además, la litografía informa el modo de transportar el agua en “apastles” en el Rancho de Jacome. En este sentido es una representación cercana a la concepción de los tipos en el álbum *Los mexicanos pintados por sí mismos*, los cuales son caracterizados a partir de las ocupaciones que los indígenas desempeñaban.

Además de lo expuesto en relación con el uso que se hizo de la litografía *Mesa de Coroneles, Metlaltoyuca, Rancho de Jacome (Modo de llevar el agua en ‘apastles’)* de M. Álvarez, desde una perspectiva del tercer momento de la economía visual, también es el caso de una representación que circuló en el mercado nacional de imágenes y que fue apropiada para ensamblar una nueva versión que incluye *The Republic of Mexico in 1876*. Posteriormente, ésta fue apropiada por Francisco Mendoza para elaborar la versión del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*.

Figura 27. Mesa de Coroneles, Metlaltoyuca, Rancho de Jacome (Modo de llevar el agua en ‘apastles’)



Fuente: M. Álvarez (dibujante), litografía en blanco y negro, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico del Ministerio de Fomento (1866) en: Almaraz Ramón, Hay Guillermo y García y Cubas Antonio, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, Imprenta Imperial, 1866, entre pp. 18 y 19. Disponible en Hathi Trust.

En el caso de la versión para *The Republic of Mexico*, el significado atribuido a la representación cambió, pues dejó de significar el modo de transportar el agua en el rancho de Jacome, ya que encarnó la forma de hacerlo en la localidad de Metlaltoyuca. Asimismo, pasó de denotar una ocupación a una identidad étnica, pues fue incluida entre las representaciones de la familia etnográfica mexicana. Ahora, en términos de la composición de la imagen y el espacio en el que se sitúa a la mujer indígena, en el caso de *La memoria acerca de los terrenos de Mitlaltoyuca* se le mostró sin un contexto, como una tipología popular. Esto en términos de Pérez Salas o, en palabras de Daniela Bleichmar, en un “blanco global” cuyo objetivo fue dirigir la mirada del espectador a la figura humana y, en este caso, a la ocupación que significaba.

Para la representación de *The Republic of Mexico in 1876* se extrajo a la mujer de su contexto original y, a partir de una cirugía de la imagen, que consiste en un ejercicio de refuncionalizar la expresión omitiendo determinados aspectos e incluyendo otros, se le situó junto a otra mujer y un hombre supuestamente jarocho. De tal forma que, posiblemente a la mujer también se le asignó esta identidad, aunque también continuó significando la ocupación de transportar agua (ver figura 28). En el caso de la versión para el *Atlas pintoresco*, Francisco Mendoza se apropió de la interpretación de *The Republic of Mexico* y representó a los personajes con las mismas características; aunque hubo una variación en la etiqueta que se asignó para especificar que eran jarocho de Veracruz. Esta forma de transportar el agua corresponde nuevamente a la Mesa de Coroneles y no a la de Metlaltoyuca (ver figura 29).

Como se aprecia, la representación de la mujer fue interpretada desde discursos diferentes y, dependiendo de la obra, fue el uso que se hizo de la imagen, ya sea para mostrar una ocupación, como en el caso de *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, o para denotar una identidad como en *The Republic of Mexico in 1876* y en el *Atlas pintoresco*. En éstas la caracterización de la mujer fue incluida como parte de las tipologías de la familia mexicana. Asimismo, el uso de la imagen muestra variaciones en cuanto al lugar donde el agua se transportaba, ya sea que fuese el rancho de Jacome o de Metlaltoyuca, de acuerdo con los títulos que se asignan a las cromolitografías.

Figura 29. Jarochos. Mode of Carrying Water at Mitlaltoyuca (detalle)



Fuente: Dibujante desconocido, lámina 3, grupo 1, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printign Office, 1876, entre pp. 72 y 73. Disponible en la colección Digital de Harvard University.

Figura 28. Jarochos de Veracruz. Portadora de Agua en la Mesa de Coroneles (detalle de la “Carta etnográfica”)



Fuente: Francisco Mendoza, cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Sucesores, en García Cubas Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray editor, 1885. Disponible en Library of Congress, Geography and Map Division.

Al respecto, es importante referir que corroboramos que en el tratamiento de los indígenas de Huauchinango por parte de García Cubas convergen varias miradas y que su pensamiento, en términos de la caracterización y la clasificación es ecléctico. En su perspectiva confluye la tradición de las colecciones de trajes o costumbrista, en tanto que García Cubas describe el traje indígena y proporciona una visualización de éste con el objetivo de exponer un sujeto representativo de los huauchinangos. Aunque en el caso del retrato de perfil el autor lo hizo con la intención de mostrar la permanencia del “tipo”. En este sentido, García Cubas usa el concepto de tipo con la connotación que se proporciona desde la historia del arte, pero también desde un enfoque etnológico, ya que consideró que los huauchinangos mantuvieron ciertas características fisonómicas de sus antepasados como el “tipo azteca”.

Finalmente, además de que la perspectiva de García Cubas es ecléctica en términos de los múltiples marcos teóricos y enfoques a los que recurre para interpretar la condición del indígena, así como en cuanto al uso que el autor hace del concepto de tipo, este mismo carácter fluctuante lo exhibe cuando clasifica a la alteridad. Por ejemplo, en la *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca* (1866) y *The Republic of Mexico in 1876* (1876) denominó a los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan como parte de la “familia etnográfica” o “raza mexicana”. Mientras que en el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* a los indígenas de Tlapacoyan los nombró como pertenecientes a la familia totonaca. Así pues, es evidente que la determinación de la pertenencia de los indígenas a una familia etnográfica a partir de la lengua también resulta fluctuante. Tal caso lo analizamos a continuación.

6.4 Los indígenas de Tlapacoyan, ¿mexicanos o totonacos?

Los indígenas de Tlapacoyan son otro caso que ocupó especialmente la atención de Antonio García Cubas y un ejemplo de indeterminación en cuanto su clasificación en una familia etnográfica a partir del criterio lingüístico. Posteriormente, en *The Republic of Mexico in 1876* los clasificó como pertenecientes a la familia mexicana. Después, en el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885) como parte de la familia totonaca. Además de agruparlos, García Cubas proporcionó una descripción acerca de su traje, carácter, pigmento de piel y actividades productivas, aspectos

que también trató en el caso de los indígenas de Huauchinango y Amatlán previamente analizados.

Para García Cubas, el pueblo de Xico era la frontera territorial entre la familia etnográfica mexicana y la totonaca, aunque compartían ciertas similitudes: “el aspecto de ellos [el de los totonacos] es, con corta diferencia, el mismo de los que someramente hemos descrito [es decir, el de los indígenas de Huauchinango]”⁵³. Su traje era sencillo, utilizaban un “calzón blanco y un *coton* de lana negra o café”⁵⁴ similar al de los huauchinangos, pero era diferente al de éstos por “el jubón, cuyo tejido forma pequeños cuadros color café y blancos, distinguiéndose muy particularmente por las pieles de animales que usan a manera de capas [principalmente de jabalí]: ya mas cerca de las costas el traje es todo de lienzo blanco.”⁵⁵ (ver figura 30).

Figura 30. Mexican or Naca Indians of Tlapacoyan, Veracruz
(detalle)



Fuente: Dibujante desconocido, lámina 4, grupo 1, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en: García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printing Office, 1876, entre pp. 90 y 91. Disponible en Colección Digital de Harvard University.

A partir de “métodos gráficos”, García Cubas proporciona una representación visual en litografía de los indígenas de Tlapacoyan en *The Republic of Mexico in 1876*, ahí figuran

⁵³ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18.

⁵⁴ GARCÍA, “Tlapacoyan”, p. 185.

⁵⁵ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 84; GARCÍA, “Una excursión a la costa veracruzana”, p. 593; GARCÍA, “Tlapacoyan”, p. 185.

un grupo de seis hombres. En ese momento el autor los clasificó como parte de la familia mexicana. En cuanto a su vestimenta, fueron representados con el calzón de manta, característica que con frecuencia se asignaba a la mayoría de los indígenas del sur y centro de México, lo cual es evidente en lo visual; mientras que los rasgos del jubón únicamente son inteligibles a partir de lo literario. Por otra parte, la litografía muestra aspectos que no son enunciados en el texto, por ejemplo, algunos indígenas fueron representados con huaraches y otros descalzos, tal vez para mostrar diferencias de clase, como Castro lo hizo. Asimismo, los indígenas portan un sombrero de palma que con recurrencia se asigna a la denominada “raza indígena”. Además, ellos llevan petates, bastones y collares, configurando así una representación visual típica de los indígenas de Tlapacoyan. En este caso, el énfasis está en los sujetos, pues se les representa en un “blanco global”, es decir, sin un contexto que muestra las características de Tlapacoyan, el lugar donde al parecer habitaban.

Los indígenas de Tlapacoyan, a quienes en esta obra García Cubas clasificó como parte de la familia etnográfica mexicana, eran “más dóciles y de mejor carácter” que los huauchinangos. Su pigmento de piel también era diferente: mientras que estos últimos eran de “tez morena”, los anteriores presentaban “en la tez un color más amarillento”, cuya explicación está en un determinismo geográfico y climático presente en García Cubas. Esta diferencia, el autor refirió, “en mi concepto, proviene de la influencia de la elevada temperatura en que viven, de la humedad del suelo y de su proximidad a las costas”⁵⁶. Cabe referir que regionalmente, este relativismo geográfico también permeó el contexto peruano para explicar la variación fisonómica de los indígenas, como en el caso del estadígrafo, abogado, humorista y periodista peruano Manuel Atanasio Fuentes, quien identificó que “los tipos físicos de los indios varían según el clima”, razón por la cual, los indígenas de la costa de Perú eran diferentes de los que habitaban en la sierra⁵⁷.

En lo que respecta a las mujeres, no obstante García Cubas no incluyó una representación visual de ellas, pues regularmente la imagen que se incluye del indígena es masculina. El autor sólo comentó que eran “extraordinariamente dadas al aseo en sus cuerpos y trajes”. Este último consistía en unas “enaguas y *quichquemel* de lienzo blanco” que podía

⁵⁶ ALMARAZ, HAY y GARCÍA, *Memoria acerca de los terrenos de Metlatoyuca*, p. 18; GARCÍA, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango”, p. 83.

⁵⁷ Citado en POOLE, *Visión, raza y modernidad*, p. 177 y 192.

estar “primorosamente bordado”⁵⁸. En este caso, si bien el autor califica su traje como sencillo, el que supuestamente ellas utilizaban los domingos era lujoso, ya que se componía de “una enagua blanca terminada en una faja de cuadros azules y rojos y un elegante *guipil* [que] descende en airosos pliegues hasta las rodillas”.

El domingo, las indígenas se la pasaban “haciendo ostentación de sus primorosos trajes, su peinado era airoso”, las trenzas “bien tejidas” con cintas de colores y un terminado “a manera de corona.”⁵⁹ Algunos accesorios que utilizaban eran *rosarios*, “collares de coral, de cuentas, de chaquira, y de pequeñas monedas de plata”, también usaban “largos pendientes de metal sobre dorados” y un *mastahual* para recoger las trenzas⁶⁰. En el caso del mastahual, además de que es una de las piezas que se expone en el Museo Nacional de Antropología en México actualmente, aún es utilizado por algunas indígenas y constituye uno de los accesorios que las participantes de la Feria del Huipil portan. Tal evento se realiza en octubre en Cuetzalan, Puebla.

En *The Republic of Mexico in 1876*, García Cubas también trató el caso de los indígenas totonacos, pero en este caso refiere que habitaban en Huauchinango y no en Tlapacoyan. No incluyó tipologías representativas de ellos, pues la descripción que proporciona remite a una litografía que es un cuadro de costumbres. Éste es una apropiación del fragmento de la litografía *Papantla. Pueblo de indios totonacos*, incluida en el álbum de Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana* (ver anexo 28).

En el cuadro de costumbres de *The Republic of Mexico* se muestra la interacción entre un indígena totonaco, un huauchinango y un arriero. Esto posiblemente obedece a que los indígenas de Huauchinango y Tlapacoyan cohabitaban en la frontera que dividía la zona de la familia mexicana y totonaca, a decir de García Cubas. En este caso, la representación no se corresponde con la descripción sobre las características de los totonacos que el autor proporciona, por lo que no hay confluencia icono-textual. No obstante, García Cubas tuvo la

⁵⁸ GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 67. En algunos lugares de México, el huipil todavía es conocido como *quechquemiltl* hoy en día.

⁵⁹ GARCÍA, “Tlapacoyan”, p. 185- 186; GARCÍA, “Materiales para formar la Estadística”, p. 84.

⁶⁰ GARCÍA, “Tlapacoyan”, p. 186.

intención de incluir una escena para mostrar, al parecer, la interacción entre razas a partir de un cuadro de costumbres (ver figura 31).

Figura 31. Totonaco Indian of the Coast of Veracruz. Cabin in the Tierra Caliente. Muleteer and Indian of Huauchinago in the Sierra, North of Puebla, (detalle)



Fuente: Anónimo, lámina 5, grupo 2, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printing Office, 1876, entre pp. 96 y 97. Disponible en Colección Digital de Harvard University.

Como referimos al inicio de este apartado, García Cubas reclasificó a los indígenas de Tlapacoyan como totonacos en el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, pero no proporciona más información acerca de sus características materiales, culturales y fisonómicas. En relación con la cromolitografía, si bien no tiene la función de hacer inteligible la descripción del autor y no remite a ésta, nos permite abordar el tema de la apropiación, pues es un reensamble de la que figura en *The Republic of Mexico in 1876*. Por el título que se asignó a la litografía en el *Atlas pintoresco e histórico* se informa que son totonacos de Tlapacoyan. En términos comparativos, esta representación visual del indígena, obra de Francisco Mendoza, tiene algunas diferencias con respecto a la versión de *The Republic of Mexico*, pues en este caso figuran cinco totonacos y no seis. En la representación de Mendoza todos los sujetos están descalzos, proyectando una idea habitual de la época con respecto a que los indígenas no utilizaban calzado, concepción que es diferente en la representación de *The Republic of Mexico*, pues allí sólo dos se muestran descalzos. Otra

diferencia es que, a partir de una cirugía de la imagen, Mendoza incorporó “color local” a la representación, es decir, situó a los totonacos en un contexto rural, espacio que, en su concepción habitaban; razón por la que el autor los muestra como parte de la naturaleza (ver figura 32).

Figura 32. Totonacos de Tlapacoyan (detalle de la “Carta etnográfica”)



Fuente: Francisco Mendoza, cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el establecimiento litográfico de Debray Sucesores (1885) en: García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico*, México, Debray editor, 1885 Disponible en Library of Congress, Geography and Map Division.

Esta representación de los totonacos de Tlapacoyan, si bien fue incluida en una carta que García Cubas designó como etnográfica, por su origen y características estéticas es costumbrista, cuyo criterio de diferenciación está fincado en lo pintoresco o lo curioso que, en este caso, el traje define. Por otra parte, en lo que respecta a la descripción que García Cubas proporciona acerca de sus características fisonómicas y el color de su epidermis, corresponde a una aproximación que, en su perspectiva, es etnográfica. En el *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico* no remite a la imagen para matizar o hacer inteligible algún aspecto, aunque la descripción acerca de los totonacos el autor la proporcionó en otras obras y la que realiza del traje converge con algunas de las características representadas en la cromolitografía.

Tomando en consideración la parte de la obra donde García Cubas trata del tema indígena y que designa como etnográfica, su concepto al respecto consiste en clasificar a los indígenas por medio del criterio de la lengua y establecer una correlación con el territorio. Esta asimilación coexiste con el traje, pues en la mirada de García Cubas era otro de los marcadores que diferenciaba a una raza. Esta misma correlación, como Nancy Appelbaum expone, también fue establecida visual y literariamente en el siglo XIX en la Comisión Corográfica de la Colombia del siglo XIX⁶¹.

Finalmente, la noción de lo etnográfico en García Cubas comprendía el ubicar a los indígenas que, como referimos, Peter Wade designa como geografía cultural. Igualmente, García Cubas mostró tipos representativos de los totonacos al enfatizar el traje y lo fisonómico para denotar permanencias del pasado. En relación con este aspecto, resulta patente que destaca el detalle de su cultura material y el color que, en la perspectiva de Stacie Widdifield, en ese contexto era una característica que denotaba un carácter etnográfico⁶². El énfasis en el color por parte de la escuela de pintores hispanoamericanos en las expediciones científicas a finales del siglo XIX, de acuerdo con Daniela Bleichmar, proporcionaba un contexto sobre los sujetos representados. En este caso consideramos que se hizo para establecer la correlación entre lengua, raza y territorio⁶³.

Recapitulación

El tratamiento del indígena en algunas obras de García Cubas lo iniciamos analizando la confluencia de su trabajo con el de Casimiro Castro. Al respecto fue significativo el hallazgo de que la descripción que el primero proporcionó acerca de los indios de Amatlán estuvo en sintonía con la mirada de Casimiro Castro, quien representó al indígena desde una perspectiva costumbrista. La sintonía radica en que el geógrafo describió la vestimenta de los amatecos al estilo de las colecciones de trajes y lo calificó como pintoresco, una valoración que establece un criterio de diferenciación utilizado en el costumbrismo para caracterizar a la población.

Posteriormente mostramos que el tratamiento del indígena por parte del geógrafo lo abordó desde una perspectiva que evaluó como etnográfica, la cual consiste en el

⁶¹ APPELBAUM, *Dibujar la nación*, p. 61.

⁶² WIDDIFIELD, “El indio retratado”, p. 242.

⁶³ Véase BLEICHMAR, *El imperio invisible*.

conocimiento de los usos, costumbres y trajes de los indígenas, además de su clasificación a partir del criterio lingüístico. Algunas de estas características el autor las expone visualmente a partir de cromolitografías, que también consideró como etnográficas. Un caso es la “carta etnográfica” incluida del *Atlas pintoresco e histórico*. Sin embargo, pictóricamente podemos caracterizarla de costumbrista, pues el criterio de diferenciación de la alteridad está en el traje. Más allá de desacreditar la “carta etnográfica”, nuestro interés radica en destacar que en lo pictórico la diferencia entre lo costumbrista y lo etnográfico es muy tenue.

En términos de construcción de la nación, García Cubas propuso conocer determinadas características del indígena en aras de evaluar su condición; identificar quiénes eran susceptibles de ser civilizados para diseñar políticas dirigidas a incidir en su forma de vida; y hacer de ellos “ciudadanos verdaderos” que fuesen útiles a la nación. En este tenor, García Cubas particularmente consideró la vía productiva para tal fin y, al mismo tiempo, fue un aspecto que destacó de ellos en sus indagaciones. Así pues, en *The Republic of Mexico in 1876* y otras obras, el autor expone los casos de los indígenas de Amatlán, Huauchinango y Tlapacoyan, a quienes consideraba como los mejores de esta “raza”. Esto quizá tuvo la intención de exponer en el extranjero que México era un país productor y que la población indígena tenía vocación para el trabajo. En este sentido, García Cubas daba a conocer sus cultivos, entre estos el café y la caña de azúcar, dos productos que eran bastante valorados en la época y que podían detonar la atracción de inversiones.

Con lo que respecta al uso de texto e imagen, mostramos que García Cubas utilizó recurrentemente este formato para tratar sus temas de interés y que lo eran también para el gobierno, entre estos la cuestión indígena. Por ejemplo, el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico...* lo presentó como una “obra que sirve de texto al *Atlas pintoresco*”, mientras que el *Atlas pintoresco*, el autor lo refiere como una obra que trata de las “materias” que comprende el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo...* a través de “métodos gráficos”. De tal forma que estas obras García Cubas las publicó con la intención de conformar lo que en esta investigación designamos como acto performativo, al cual subyace el interés por considerar lo pictórico como un camino para hacer inteligibles las descripciones textuales y viceversa. Asimismo, comprende las redes de colaboración que hicieron posible su manufactura, circulación y presencia en foros como las exposiciones universales.

En este capítulo también exhibimos dos momentos de la economía visual, el segundo que concierne a los marcos interpretativos desde los cuales fueron valoradas las imágenes, y el tercero en relación con los usos que se hicieron de éstas. En cuanto al primer caso, resulta relevante que un fragmento de la litografía *Papantla. Pueblo de indios totonacos* que Carl Nebel elaboró en el marco de la tradición pictórica de las colecciones de trajes para mostrar cómo era un pueblo de indígenas, García Cubas la utilizó con fines etnográficos para exhibir tipos característicos de los indígenas totonacos y mexicanos. En este mismo sentido, hemos expuesto que la litografía *Mesa de Coroneles, Metlaltoyuca, Rancho de Jacome (Modo de llevar el agua en 'apastles')* que fue producto de una expedición científica y elaborada para exhibir un oficio, en las obras *The Republic of Mexico* y el *Atlas pintoresco e histórico* fue utilizada con fines etnográficos para mostrar tipos representativos de la familia etnográfica mexicana, cuyo criterio de clasificación fue a partir de la lengua.

En este sentido, algo que destacamos y queremos enfatizar es cómo las representaciones del indígena eran intercambiables. De tal forma que pasaban de representar tipos populares a sujetos insignes de familias etnográficas. Asimismo, las familias eran interpretadas a partir de sistemas discursivos diferentes y tenían diversos usos cuando se reensamblaban nuevas versiones. Esto nos habla de la existencia de un mercado global de imágenes en la cultura visual decimonónica en el que circulaban expresiones de la alteridad, lo cual puso a disposición un acervo iconográfico que fue apropiado para la tipificación de poblaciones locales. Además, como vimos en el caso de Casimiro Castro, también este acervo iconográfico fue idóneo para elaborar representaciones para las revistas extranjeras.

Conclusiones

¿De qué informan estos actos performativos acerca del indígena contemporáneo del siglo XIX? Derivado de nuestro análisis, en primer lugar, concluimos que las imágenes informan de las tradiciones pictóricas que convergen en la representación de la alteridad. Tales como el arte descriptivo holandés, la tradición de las colecciones de trajes y el método de representación al natural, practicado en la historia natural y las expediciones científicas. Igualmente, estas imágenes informan de las teorías en las que el conocimiento del indígena y su condición fueron enmarcados, como la etnológica del *tipo* y los planteamientos iusnaturalistas del hombre en estado de naturaleza de Rousseau. También, las imágenes dan cuenta de las tentativas de caracterización pictórica y clasificación conceptual de que el indígena fue objeto, así como de que sus representaciones en litografía circularon en el mercado global de imágenes del siglo XIX, donde la apropiación fue recurrente para la elaboración de nuevas versiones. De ese modo, las ilustraciones son evidencia de la configuración de una retórica visual y literaria del indígena a nivel nacional e internacional. De ahí que algunas iconografías trascendieron los territorios y temporalidades.

En el desarrollo de la investigación fue revelador el hallazgo de que las representaciones litográficas del indígena seleccionadas para este análisis, en la mayoría de los casos, incluían artículos que las describen, ya fuesen las publicadas en revistas literarias o álbumes. Esto nos llevó a considerar un enfoque que permitiera poner de manifiesto que, en el *régimen de alteridad costumbrista*, el tratamiento del indígena constituyó un acto performativo. Al tener en cuenta lo anterior, resultó pertinente un enfoque que contemplara simultáneamente el análisis de texto e imagen y además considerara aspectos materiales como la manufactura de las litografías, las redes que las elaboraron, la tradición pictórica específica desde la cual se representó al indígena, el uso de la imagen, su circulación y exposición en determinados foros como las exposiciones universales, lo cual redundó en una muestra de la concepción de la alteridad en la época. Por una parte, desde la teoría de la imagen, Mitchell designa a estas producciones como icono-textos, por lo que propone el estudio de las interpelaciones y confluencias entre ambas narrativas. Por otra parte, desde los estudios literarios, Gerardo Bobadilla designa a estas producciones como ensambles bivo-cales con el objetivo de mostrar que la representación pictórica se empalmó con una literaria. En tanto, desde los estudios intermediales, se analiza la relación de la imagen con respecto

al texto, o bien del texto en relación con la imagen, en cuanto a lo que detonan, generan, autentifican, refuerzan, revelan, evalúan, contestan, didactizan, ideologizan o adornan.

Reconocimos que este formato icono-textual fue utilizado recurrentemente para el tratamiento de los contenidos en los impresos del siglo XIX y, a partir de nuestro análisis, mostramos que estas producciones, su circulación y disponibilidad en un mercado global modelaron la imagen y concepción del indígena en la época. Ejemplo de lo anterior es que el orden visual que Casimiro Castro instauró permeó la percepción y representación de la alteridad en México y otras latitudes, pues su trabajo fue apropiado por el estudio fotográfico Cruces y Campa, autores como Antonio García Cubas, en publicaciones como *L'Illustration*, así como por el arqueólogo y explorador Désiré de Charnay. Hallazgos como estos permitieron designar tales producciones como *actos performativos* para denotar el carácter activo que tuvieron en la construcción de la imagen y etnicidad del indígena en el régimen de alteridad costumbrista.

Sandra Szir plantea que las representaciones locales de la población en el siglo XIX fueron elaboradas a partir de formatos globales. En nuestro estudio retomamos este planteamiento para explorar si la construcción del indígena fue resultado de procesos que trascienden el ámbito nacional, lo que concluimos que, en parte, lo es. No obstante, ampliamos esta perspectiva en términos de que las representaciones locales también fueron resultado de influencias trans-temporales, así que las entendemos como palimpsestos, pues en la tipificación de la alteridad en México en esta centuria hacen eco concepciones de larga duración como la desnudez asignada al indígena desde el siglo XVI y del cuerpo de la época clásica ideado en el Renacimiento.

En otro orden de ideas, en esta investigación incursionamos en el estudio de la apreciación de los contemporáneos con respecto a las cualidades por las cuales el arte litográfico fue valorado y en relación con su puesta en práctica. Sobre este último tema, develamos algunos aspectos acerca de las gestiones que diversos actores de la época realizaron para conseguir los insumos localmente, como en el caso de las piedras, y practicar el arte litográfico sin contratiempos. Este interés, como hemos expuesto, involucró a instituciones como el Colegio de Minería para evaluar las muestras de piedra para litografía, la Academia de San Carlos para realizar pruebas de impresión y el Museo Nacional para su

resguardo. Lo cual es muestra del valor que se asignó al arte litográfico, sobre el que nosotros apenas presentamos un esbozo, pero es un tema en el que es necesario profundizar.

Derivado de nuestras indagaciones sobre la valoración del arte litográfico en México, destacamos que las litografías fueron apreciadas por su realismo, lo cual externaron editores, la prensa y las propias publicaciones con el objetivo de enaltecer esta cualidad sobre lo representado. Ya Svetlana Alpers señaló que el arte descriptivo holandés influyó en el realismo pictórico del siglo XIX. Esto también fue expresado en relación con las representaciones del indígena como en el caso de Florencio María del Castillo cuando evaluó el trabajo de Castro. Al respecto, el autor refirió: “el tipo, el aire, los trajes de los indígenas, [fueron] tomados con una esactitud [*sic*] maravillosa”, lo cual pusimos de manifiesto en nuestros argumentos.

Precisamente, es importante puntualizar que el discurso de realismo en México fue fundamentado en el método de realizar los dibujos del natural o *in situ*, el cual fue compartido a nivel internacional y, seguramente, en el caso de los artistas mexicanos, lo conocieron a través de los viajeros. Al parecer, algunos de estos últimos recurrieron a tal procedimiento para realizar los bocetos y después los imprimieron en arte litográfico. Asimismo, como María Esther Pérez Salas ha mostrado, el lema de *tomado del natural* fue utilizado con la intención de asignarle originalidad a las representaciones y reivindicar una práctica. Un ejemplo es el álbum de Claudio Linati *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique, dessinés d'après nature, par C. Linati* (1828), cuyos dibujos fueron permeados por la iconografía establecida en las figuras de cera elaboradas en México. Estas captaron tanto la atención que también fueron coleccionadas por otros viajeros que las llevaron a Europa, como en los casos de Alexander von Humboldt, Carl Nebel, William Bullock y Brantz Mayer, entre otros.

Para el abordaje de este tema fue ilustrativo el señalamiento de Majluf sobre la importancia de rastrear la influencia de las producciones artísticas populares en las concepciones de la alteridad y la configuración visual de la raza⁶⁴. En el caso de las artes populares producidas en México como las figuras de cera circularon internacionalmente y su iconografía fue utilizada como referencia para la elaboración de posteriores representaciones

⁶⁴ MAJLUF, “Mexican Costumbrismo” (Book Review), pp. 130-131.

de la población, cuyo origen, el de las artes populares, es posible rastrear en la iconografía precolombina. Ejemplo de lo anterior es la figura en arcilla de una “molendera” que forma parte del acervo del Museo Anahuacalli de la ciudad de México. Los elementos distintivos aprehendidos en las figuras de cera, como se señaló antes, fueron utilizados por los artistas viajeros para elaborar sus versiones en litografía, pues las consideraron como realistas y que guardaban una relación “indicial” con el modelo real. Incluso se llegó a considerar que las figuras fueron elaboradas cuasi *in situ*. En relación con esta valoración es ilustrativo lo externado en el siglo XIX por Brantz Mayer:

No bien llega a México un extranjero, se ve asediado por una turba de vendedores de figuras de cera, que le ofrecen estatuillas que representan los trajes y oficios del país. Ciertamente es que los hacen en moldes; más no por eso es menos notable el talento que suponen. Son admirables en ejecución. Trajes, rasgos, actitudes, acciones, todo ha sido *captado y expresado al vivo*, y no hay colección que no se viera honrada con una serie de estas figuras. Se pueden obtener de cualquier tamaño y asunto; y aunque son de material frágil, pueden transportarse sin detrimento desde la capital a la costa⁶⁵.

Este método desarrollado en la historia natural, en las expediciones científicas y promovido por los artistas viajeros, en México lo emplearon artistas como Casimiro Castro, sobre lo cual Víctor Debray y Antonio García Cubas informaron. El recurrir a este procedimiento y el discurso de realismo alrededor del arte litográfico posiblemente influyó en la valoración positiva de las representaciones del indígena de Castro y, quizá por esta razón, fueron utilizadas para el reensamble de versiones nacionales y extranjeras. Lo anterior esclarece que el establecimiento de iconografías y un orden visual en ambos lados del Atlántico para la representación de la alteridad no fue unidireccional sino circular, lo cual fue posible por la existencia de un mercado global y trans-temporal que, como Majluf ha manifestado, posibilitó la apropiación de imágenes para el reensamble de nuevas versiones.

En términos de una economía visual, el estudio de la imagen comprende el conocimiento de su producción y materialidad, asimismo el de los talleres en donde fueron elaboradas las litografías y de los actores que participaron en el proceso. Indagar al respecto nos permitió mostrar que este tema fue tratado en impresos como calendarios, revistas

⁶⁵ BRANTZ, *México, lo que fue y lo que es*, p. 118, las cursivas no aparecen en el original.

literarias y álbumes, aunque nuestra búsqueda se enfocó en los últimos dos, pues utilizaron el arte litográfico para la visualización de sus contenidos y la representación del indígena. A continuación, exponemos algunos de nuestros hallazgos.

Destacamos en esta investigación que la elaboración de las litografías fue posible a partir de redes de colaboración. En el caso de las representaciones del indígena que identificamos en las revistas literarias, revelamos que la colaboración entre dibujantes y litógrafos como Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte y Plácido Blanco fue fundamental porque tuvo como resultado algunas visualizaciones del indígena. Tema que, destacamos, fue tratado especialmente en estos impresos. Esta misma lógica colaborativa la expusimos en el caso de los álbumes, por ejemplo, muchos de los dibujos que Casimiro Castro realizó del indígena fueron litografiados por Julián Campillo y otros artistas. Determinar cuál fue la participación de cada artista en el proceso de elaboración de las litografías fue clave en esta investigación, pues regularmente el dibujante firmaba del lado izquierdo y el litógrafo del derecho, mientras que la del taller figuraba en el centro. De ese modo, pudimos develar a los actores que colaboraban, como el dibujante, litógrafo (grabador) e impresor.

Las revistas trataron los diferentes temas teniendo como referencia las publicaciones extranjeras, particularmente de origen francés y español. De ahí replicaron el formato visual y textual que en esta investigación designamos como actos performativos. Estas publicaciones fueron fundamentales para delinear la noción de la alteridad pues, como hemos expuesto, la tradición de las colecciones de trajes desde la cual la población fue representada influyó en las caracterizaciones que se hicieron de ésta y del indígena en México, en particular en revistas. Lo cual se hizo a partir del grabado y arte litográfico.

Este formato y tratamiento pictórico también fue utilizado en los álbumes, lo que da cuenta de la importancia que se asignó a la conjunción de imagen y texto en el régimen de alteridad costumbrista. Principalmente, destacamos que la imagen tuvo una función fundamental en la configuración y transmisión del conocimiento, pues en muchas ocasiones fue la base para las caracterizaciones que los escritores proporcionaron del indígena, además de que con frecuencia remitían a la imagen para hacer inteligible, matizar o revelar algún aspecto de su descripción. Especialmente nos interesó destacar qué actos performativos de

esta naturaleza fueron utilizados para el tratamiento del tema indígena y su conceptualización en México.

La presencia del indígena contemporáneo en los contenidos de revistas y álbumes, como quedó demostrado, respondió a los intereses de los editores, quienes coordinaron el trabajo de artistas y escritores para la creación de los contenidos visuales y textuales. Algunos de ellos fueron parte de la clase política, cuyo interés en muchas ocasiones estuvo en sintonía con los temas que estaban en la agenda del gobierno, como el relativo al conocimiento del territorio, recursos y población, elementos fundamentales para el proyecto de Estado en México y la conformación de una nación moderna. El interés manifestado en las revistas y álbumes por la cuestión indígena puede caracterizarse como indigenista, pues los escritores comenzaron a perfilar lo que a finales del siglo XIX y principios del XX fue considerado como “problema indígena”. Esto motivo a los autores a plantear soluciones para sacar a los indígenas de su condición, la cual fue calificada ya sea de “atraso”, “incivilizada” o “deplorable”.

En relación con los actores cuya mirada sobre el indígena exploramos aquí, en el caso de Castro su biografía es una asignatura pendiente. Para los objetivos de nuestro estudio fue importante conocer que su vida transcurrió entre el ámbito rural y urbano, lo que le permitió tener una perspectiva amplia sobre el mundo natural y social de la ciudad de México y el interior del país. Castro fue consciente de la diversidad poblacional que habitaba en México, incluido el indígena, a quien conoció de cerca y lo representó no como el otro, sino como lo propio de la nación, pues por lo que los títulos de las litografías informan, en su visión ellos eran “indios mexicanos”, cuya cultura le fue familiar por su trayectoria de vida.

Al tener en cuenta que Castro conoció las publicaciones extranjeras de la época, como la obra de Carl Nebel y el periódico parisino *L'Illustration*, cuya inexactitud del dibujo refutó en lo arqueológico y etnográfico, el desarrollo de su obra estuvo influida por los preceptos estéticos de la época. Así pues, Castro produjo su obra en el marco de la cultura visual, desarrollada a nivel internacional y que contribuyó a su desarrollo en México. De tal forma que el artista legó registros visuales del mundo decimonónico como vistas, escenas, edificios, antigüedades mexicanas, sobre las clases populares en general y del indígena en particular.

En cuanto a García Cubas y, en relación con el sondeo que realizamos de sus obras, aunque su tratamiento del indígena contemporáneo fue principalmente literario, en la mayoría de los casos incluyen cromolitografías. Esto muestra la influencia de la cultura visual en su obra y la importancia que el autor asignó a la imagen para la difusión de conocimiento. En el caso del *Álbum del ferrocarril mexicano* su concepción converge con el trabajo pictórico de Casimiro Castro, mientras que en el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* con el de Francisco Mendoza. El trabajo de García Cubas es destacable por los recursos de los que se valió para el conocimiento del indígena, porque si bien algunas de sus obras tuvieron propósitos etnográficos, el autor utilizó representaciones visuales costumbristas para hacer inteligible, didactizar o matizar lo que informaba literariamente. Incluso fue revelador el hallazgo de que en su obra figuran representaciones del indígena de frente y de perfil, cuyo formato después fue utilizado con fines científicos.

En el contexto del desarrollo del costumbrismo pictórico y literario, como hemos expuesto, García Cubas realizó investigaciones sobre la alteridad por iniciativa propia, pero también como parte del interés del gobierno por promover la colonización del país y la inmigración de extranjeros. Sus investigaciones las designó como etnográficas que, como método, comprendían el estudio de las costumbres del indígena, sus trajes, carácter, fisonomía y vocación para el trabajo. Asimismo, García Cubas incluía su clasificación a partir de la lengua y ubicación territorial que, en términos de Peter Wade, la designa una geografía cultural.

La importancia que García Cubas dio al uso de las imágenes radicó en que las utilizó para “coronar el conjunto” del “monumento etnográfico de la república” (ethnographical monument of the Republic), como lo hizo en *The Republic of Mexico in 1876*. Éste también comprendía el conocimiento sobre la distribución de las lenguas, lo que a la vez le permitió mapear la ubicación de la diversidad de indígenas que habitaban en México. Para esto, García Cubas se apoyó en el trabajo de Manuel Orozco y Berra, de quien cita constantemente su *Geografía de las lenguas*. Asimismo, el monumento incluía la clasificación de los indígenas a partir del criterio lingüístico, para lo cual el autor se valió del trabajo Francisco Pimentel, de quien cita sus “comparaciones filológicas y su apropiada clasificación”. Así pues, el monumento etnográfico de García Cubas englobaba la representación visual del indígena, su ubicación y clasificación a partir del idioma.

En lo concerniente a nuestro análisis de las representaciones visuales del indígena de Yucatán mostramos que hubo cierta estabilidad iconográfica en las diferentes versiones que se elaboraron de él, no obstante, sus explicaciones fueron enmarcadas en diferentes enfoques. La litografía que Waldeck elaboró del *Indio contrabandista del interior* fue con el objetivo de mostrar el oficio que desempeñaba y exhibir un sujeto representativo que caracterizó a partir de su vestimenta desde la tradición de las colecciones de trajes. La versión nacional del *Indio Yucateco* de *El Liceo Mexicano*, Castillo la apreció como evidencia de la desnudez que, consideró, lo caracterizaba. Tal interpretación es muy cercana a la concepción colonial del indígena.

En el caso de la versión regional de *Indio Yucateco* para la revista el *Registro Yucateco* publicada en Mérida, pero manufacturada en La Habana, Cuba, que todavía era territorio colonial, discursivamente fue apreciada desde el iusnaturalismo y la teoría etnológica del tipo. Por último, la versión que figura en *The Republic of Mexico* de García Cubas es una representación que utilizó con fines etnográficos para mostrar cómo era un “indio del país maya”. Estos casos nos muestran el tercer momento de la economía visual en relación con los usos de las imágenes y los discursos desde los cuales fueron apreciadas.

En cuanto al grabado de Karl Bodmer, *Horse Racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre*, también fue significativo que los dibujantes y litógrafos Blanco y Heredia lo reensamblaron en el arte litográfico como *Escenas en el desierto* para representar otros sujetos y costumbres. Es decir, desde una perspectiva del tercer momento de la economía visual, la imagen fue utilizada con un propósito diferente e interpretada por Manuel Payno desde un discurso distinto para tratar del tema de la vida y costumbres de los “salvajes”, así como para mostrar la habilidad de los apaches en el dominio del caballo. Si bien en el caso anterior los artistas mexicanos se apropiaron de la versión del artista suizo-francés, también hubo procesos de atribución de la imagen en el sentido inverso, por ejemplo, *Doncella Salvaje* de Blanco fue adaptada por J. G. Chapman para reensamblar *The Chief's Daughter* de la revista de Filadelfia *The Evergreen*.

Además de informar de procesos de apropiación y de los diferentes discursos desde los cuales las imágenes fueron apreciadas, a partir de la serie de representaciones visuales que analizamos, también mostramos que éstas fueron tentativas en el costumbrismo por

caracterizar a la alteridad que habitaba en las diversas regiones de México. Además de aprehenderla visualmente y conceptualizarla literariamente. Así fue en los casos del “indio yucateco”, los “indios salvajes” de los territorios fronterizos y los “indios gentiles” del centro del país, de quienes los escritores describieron aspectos culturales como sus costumbres, materiales como el traje, como también fisonómicos para identificarlos y, supuestamente, conocer su estado civilizatorio.

Al pasar a la comparación de la imagen y texto, los casos del indígena yucateco y de Tlapacoyan son ejemplos ilustrativos. Esto porque visual e iconográficamente muestran cierta estabilidad, pues no hay mucha diferencia entre las versiones. No obstante, en cuanto a lo discursivo y a los marcos teóricos desde los que tales versiones fueron apreciadas, develamos que ellas fueron más fluctuantes, como en el caso del “indio yucateco”. Los anteriores ejemplos son representaciones elaborados desde la tradición de las colecciones de trajes, cuyo énfasis estuvo en caracterizar a los indígenas por la vestimenta, pero también fueron utilizados con fines etnográficos y clasificados a partir del criterio lingüístico, como García Cubas lo hizo.

Acerca de la mirada de Casimiro Castro, el seguimiento al itinerario de las visualizaciones del indígena en su obra nos permitió develar que contribuyeron a modelar la imagen del indígena en el siglo XIX, pues las bases iconográficas y orden visual que el autor estableció fueron utilizados para recrear nuevas versiones. El caso de la indígena vendedora de velas que figura en la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* es significativo y ejemplo de lo anterior. Es un caso ilustrativo de representación a partir de diferentes tecnologías de la visualidad que mantuvo cierta estabilidad iconográfica, pero interpretada desde diversos sistemas discursivos. Con fines etnográficos García Cubas alude a una mujer indígena típica de la familia otomí en cromolitografía. Por su parte, dicha imagen se utiliza para el relato científico del trabajo de Désiré de Charnay, en cuya obra figuró como *Mexican tortillera* en un grabado. En el caso de las cartas de visita del estudio de Cruces y Campa, la mujer encarnó a una *India Tortillera* en su serie fotográfica de “Tipos mexicanos” y, en la revista *L'Illustration*, fue exhibida como uno de los *Types Mexicains*.

En definitiva, Castro fue un dibujante y litógrafo que contribuyó a la configuración del régimen de alteridad en el costumbrismo. Por una parte, representó las ocupaciones que en el siglo XIX eran consideradas como propias de esta “raza”. Asimismo, mostró los trajes

que, desde su concepción, los indígenas utilizaban y, a través de los cuales los caracterizó y exhibió diferencias de clase, tema que también este régimen engloba. En el caso de la litografía *Camino de Tacubaya a Chapultepec. Trajes de indios mexicanos* es una representación de la alteridad que Castro elaboró desde una perspectiva de las colecciones de trajes. En la litografía el autor exhibe las distinciones de clase a partir del traje, cuya interpretación fue enmarcada en la teoría etnológica del *tipo* por Florencio María del Castillo, quien valoró positivamente el realismo con el cual según Castro representó al indígena.

El modelo de etnografía pintoresca fue de mucha utilidad para exponer que, en las representaciones de la alteridad en el costumbrismo, convergen los intereses por lo pintoresco y por lo científico en cuanto a su caracterización y clasificación. A partir de este modelo se elaboraron tipologías del indígena que exaltaban lo curioso como característica particular, la cual permitía diferenciarlo de las otras “razas”. Precisamente esto el traje lo denotaba, el cual, en algunos casos, fue calificado como “caprichoso” por Antonio García Cubas. Tal marcador también fue utilizado para inventariar la diversidad étnica y mostrar tipologías representativas de alguna región o grupo etnográfico en el régimen de alteridad costumbrista.

Dicho régimen comprende elementos indigenistas y visuales. Éste fue sumamente visual en términos de que el uso de la imagen fue privilegiado para mostrar cómo los indígenas de determinadas regiones eran, así sus características. En el caso del traje, fue posible mostrarlo a través del arte litográfico, estableciendo así, como hemos insistido, bases iconográficas para la representación de la alteridad en su dimensión visual. En lo literario se valió de los marcos teóricos vigentes en el siglo XIX para el conocimiento del indígena e interpretar su condición. Derivado del balance acerca de esto último, los escritores manifestaron sus propuestas de corte indigenista para incidir en su forma de vida, en aras de convertir al indígena en ciudadano o en mano de obra, pues el trabajo fue visto en la época como un camino para “civilizarlo”. Esto mejoraría la condición de vida material del indígena, a partir de lo cual también se esperaba que contribuyeran al progreso de la nación.

La obra de Antonio García Cubas, enfocada en el conocimiento y caracterización del indígena y la cual designó como etnográfica en su dimensión visual, también fue costumbrista y pre antropométrica de cierta manera. Como expusimos en los casos del indígena de Yucatán y Tlapacoyan, éstos son un claro ejemplo de que en este régimen se

utilizaron diferentes criterios para aprehender al indígena conceptualmente. En lo visual, mostramos que en su trabajo García Cubas recurrió a diferentes criterios para exhibir las características del indígena. En el ejemplo de la litografía de frente y de perfil del tipo huauchinango ésta puede caracterizarse como costumbrista, en tanto que exhibe el traje que los indígenas utilizaban. Aunque hasta cierto punto tal litografía también puede ser antropométrica, pese a que discursivamente el autor no la apreció así, pero la consideró como una vía para identificar al indígena por la vía facial. Así pues, por este medio concluyó que el indígena de Huauchinango era diferente a otros y similar a las poblaciones asiáticas.

Con lo que respecta al conocimiento del indígena, mostramos que, en el primer tercio del siglo XIX, los artistas viajeros establecieron la correlación traje-territorio para identificarlos y ubicarlos. Posteriormente, con el desarrollo de nuevas disciplinas como la filología, García Cubas recurrió a la correlación lengua-geografía para clasificarlos y determinar su ubicación. De esta forma, en cuanto a los marcadores utilizados para caracterizar la alteridad en el costumbrismo resulta evidente su carácter fluctuante. Así pues, el binomio traje-territorio establecido por los artistas viajeros para caracterizar al indígena y situar su ubicación, a finales del siglo XIX García Cubas recurrió a la correlación lengua-territorio para dicho fin.

García Cubas es la máxima manifestación del indigenismo costumbrista, pues su interés por el conocimiento del indígena tuvo el objetivo de integrar tal grupo a la nación en lo laboral. En su apreciación, los indígenas que habían conservado más puras sus costumbres, tradiciones e idioma eran los más susceptibles para esto, particularmente los que habitaban en las “fragosidades de las montañas”. Esta percepción positiva de algunos indígenas el autor la externó en *The Republic of Mexico* y el *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico*, obras que fueron mostradas en exposiciones universales. El objetivo de esto era incidir para bien en la imagen de México en el exterior, así como mostrar la vocación del indígena para el trabajo y resaltar que ellos cultivaban algunos de los productos más rentables de la época, como el café y la caña de azúcar.

De acuerdo con esto último, demostramos que es necesario indagar en torno a otras manifestaciones indigenistas y no sólo replicar los esquemas, periodos y actores que de esta tradición la historiografía ha establecido. Además, en este estudio revelamos que en el

régimen de alteridad costumbrista el tratamiento del indígena no sólo fue textual, así como tampoco fue la única narrativa a partir de la cual se le caracterizó. En aras de trascender la hipertextualización de la comprensión de la alteridad en México, el uso de las imágenes como fuentes para la historia tiene un gran potencial, pues nos informan de las concepciones de la alteridad, de las comprensiones de la historia natural, del desarrollo científico y tecnológico, así como de las relaciones sociales. Además, las imágenes son producciones permeadas por las concepciones de la época en lo pictórico y lo teórico.

Lo que aquí designamos como *régimen de alteridad costumbrista* lo caracterizamos a partir del análisis de algunos actos performativos puestos de manifiesto en revistas y álbumes, impresos que constituyen dos ventanas de primer orden que nos permitieron comprender que el costumbrismo fue un momento de categorización de la alteridad. Esto es, de la construcción del significado de la categoría de indígena. Asimismo, el análisis del tratamiento del indígena desde fuentes visuales que aquí realizamos tuvo la intención de alejarlo de la hipertextualización para su conocimiento. De esta forma expusimos cómo su imagen fue modelada y su etnicidad dotada de contenido, en lo cual incidió la materialidad de las litografías, las redes que las elaboraron, su circulación y usos con determinados fines.

Es importante referir que analizamos un periodo que ha sido escasamente tratado en la historiografía, en términos de cómo se estudió el tema indígena desde una perspectiva de las imágenes. Ha resultado esclarecedor que el tratamiento en el costumbrismo posteriormente influyó en el desarrollo de la antropología, en cuanto a los aspectos que había que estudiar de los indígenas en aras a integrarlos a la historia de la nación que se construía y para según, insertarlos en su tiempo histórico. Asimismo, en el régimen de alteridad costumbrista se elaboraron representaciones que incluyen poses y formatos a los que después se les dio un uso científico, en particular desde la antropometría, como en el caso de los retratos de frente y de perfil del indígena huauchinango.

Nuestro interés inicial en esta investigación era el análisis comparativo de representaciones del indígena en arte litográfico y fotografía, con el objetivo de exponer que las imágenes fotográficas en formato de carta de visita, y para uso antropológico, abrevaron del orden visual (composición, iconografía y poses) establecido en las representaciones del indígena en litografía. No obstante, debido a lo aventurado que resultó este planteamiento

inicial, nos enfocarnos en analizar representaciones elaboradas a partir de la tecnología visual del arte litográfico. Por los hallazgos que obtuvimos, el estudio de la representación de la alteridad en la fotografía puede vincularse al del arte litográfico, cuestión que esta investigación propone para la comprensión de la construcción de la noción de “raza indígena” en el siglo XIX. Tal relación entre tecnologías de la visualidad abre otras líneas de investigación, siendo una de ellas el uso del arte litográfico para fines científicos.

Anexos. Atlas de imágenes

Anexo 1. Usos y Trajes Provinciales Españoles. Los Montañeses de León



Fuente: Anónimo, grabado, *El Mosaico Mexicano*, tomo I, reimpresión (1840), p. 549. Disponible en Indiana University Libraries Bloomington.

Anexo 2. Populacho de México



Fuente: Cayetano Paris (dibujante), litografía en blanco y negro, litógrafo anónimo, impresa en la imprenta litográfica del callejón de Santa Clara no. 8, *El Museo Mexicano*, tomo III, p. 451. Disponible en la Biblioteca del Museo Nacional de Arte.

Anexo 3. Citizens and Market-Folks



Fuente: Johan Moritz Rugendas (dibujante), grabado, grabado por G. M. Kurz, en: Sartorius, Carl Christian, Mexico: Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben, Darmstad, 1859, entre pp. 74 y 75. Disponible en The Library of The University of California.

Anexo 4. Trajes Mexicanos



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José, (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857, Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Anexo 5. Soldiers and Proletarians



Fuente: Johan Moritz Rugendas (dibujante), grabado, grabado por G. M. Kurz, en: Sartorius, Carl Christian, *Mexico: Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben*, Darmstad, 1859, entre pp. 204 y 205. Disponible en The Library of The University of California.

Anexo 6. Trajes Mexicanos. Soldados de Sur



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José, (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Anexo 7. Capilla de Ntra. Sa. de Guadalupe



E. Riviere del.

Imp. de Decaen

C. Castro litog.

Capilla de Ntra. Sa. de Guadalupe

Fuente: Eduard Riviere (dibujante), litografía en blanco y negro, litografiada por Casimiro Castro, impresa en la litografía de Decaen, en: Riviere, Eduard, *Antonino y Anita o los nuevos misterios de México*, traducida por Carlos H. Serán, México, Navarro y Decaen editores, 1851, p. 0. Disponible en The New York Public Library.

Anexo 8. Idoles de Campêche et de Iucatan/Idoles de Tabasco



Fuente: Bernard Picart, grabado, 13 x 8 3/4 in. (33.0 x 22.2 cm), 1723, Smithsonian American Art Museum, Museum Purchase, 1967.103.43.

Anexo 9. II. Carta Etnográfica



Fuente. Francisco Mendoza y Felix Parra (dibujantes), cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray Sucesores, en: García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicano*, México, Debray Editor, 1885. David Rumsey Collection.

Anexo 10. El Ataque de los Pieleros Rojas (Indianische Raubzug)



Fuente. Autor desconocido, grabado en madera, *Die Gartenlaube*, vol. 6, 1858, no. 40, p. 569. Disponible en la Biblioteca Digital Alemana: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/DJVEHOIFS5CBC2SXWDZGTN7UFAJZOXQS>

Anexo 11. The Murder of Miss Jane McCrea A.D 1777



Fuente: N. Currier (dibujante), litografía coloreada a mano. Disponible en Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington: <https://lccn.loc.gov/2002710603>

Anexo 12. La vuelta del Malón



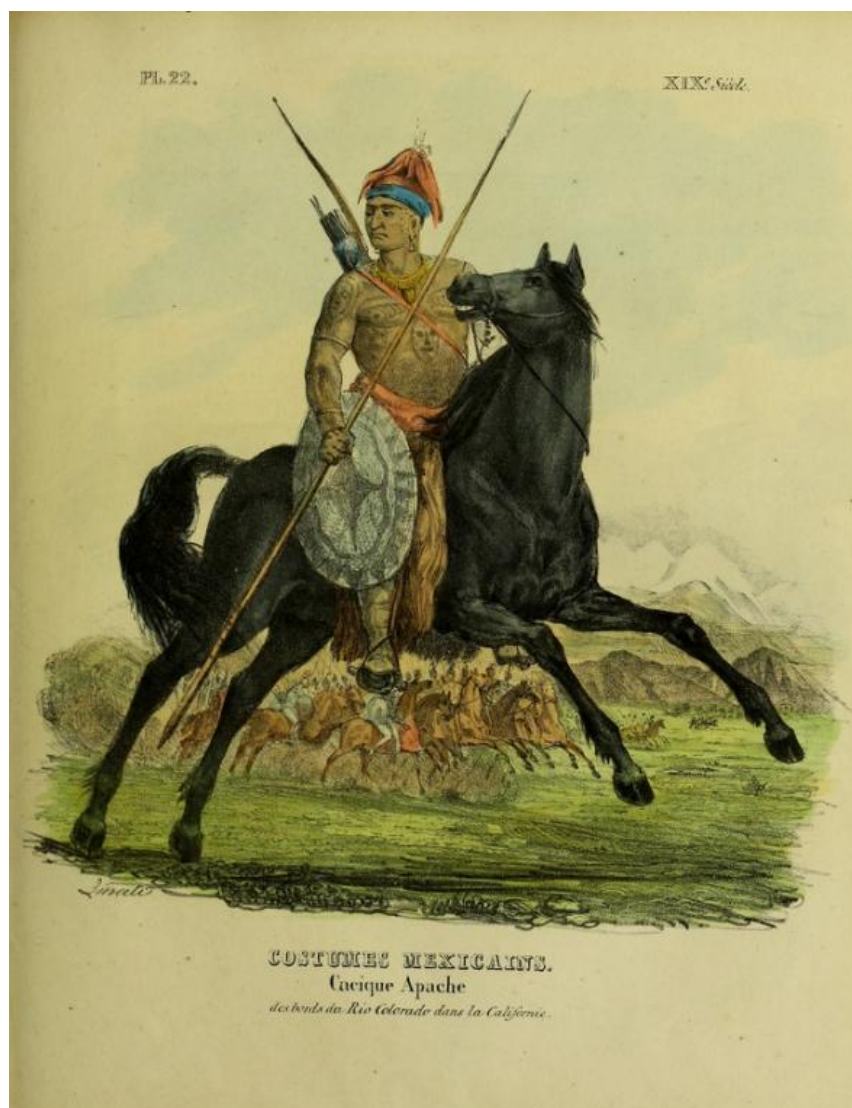
Fuente: Ángel Della Valle, óleo sobre cartón sobre madera, 1892, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, disponible en: <https://bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6658/>

Anexo 13. Lipanes, Comanches, Tancahues, Quicapues



Fuente: Anónimo, grabado en madera, impreso en el taller de Ignacio Cumplido (1840) en: *Sesto calendario portátil, de Ignacio Cumplido, arreglado al meridiano de México para el año de 1841*, México, Impreso por el propietario en su oficina, Calle de los Rebeldes No. 2, s/p, Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada, colección de folletería, tema 05.04, caja 6, folleto 42.

Anexo 14. Cacique Apache



Fuente: Claudio Linati (dibujante), litografía a color, impresa en la litografía Royal de Jobard, en Linati, Claudio, *Costumes, civils, militaires et religieux. Dessinés d'après nature*, Publiés par Ch. Sattanin, Bruxelles, 1828, lámina 22. Disponible en Wellcome Library.

Anexo 15. Yndios Mexicanos



Fuente: Felipe Bauzá (dibujante), acuarela, Expedición de Malaspina, Museo de América, Madrid, no. de inventario 02245, disponible en: <https://www.imagendeamerica.com/imagenes/indios-mexicanos/>

Anexo 16. Costumes Mexicains. Jeune Femme de Tehuantepec



Fuente: Claudio Linati (dibujante), litografía a color, impresa en la Litografía Royal de Jobard, en : Linati, Claudio, *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique. Dessinés d'après nature*, Bruselas, publicado por Ch Sattanino, 1828, lámina 2. Disponible en Wellcome Library.

Anexo 17. Las Tortilleras



Fuente: Carl Nebel (dibujante), litografía a color, litografiada por Lehnert, impresa en el taller litográfico de Lemerrier, en: Nebel, Carl, *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, impreso por Paul Renouard, 1836. Disponible en Gallica, original de la Biblioteca Nacional de Francia.

Anexo 18. La Fuente de la Tlaxpana



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Anexo 19. La Calle de Roldán



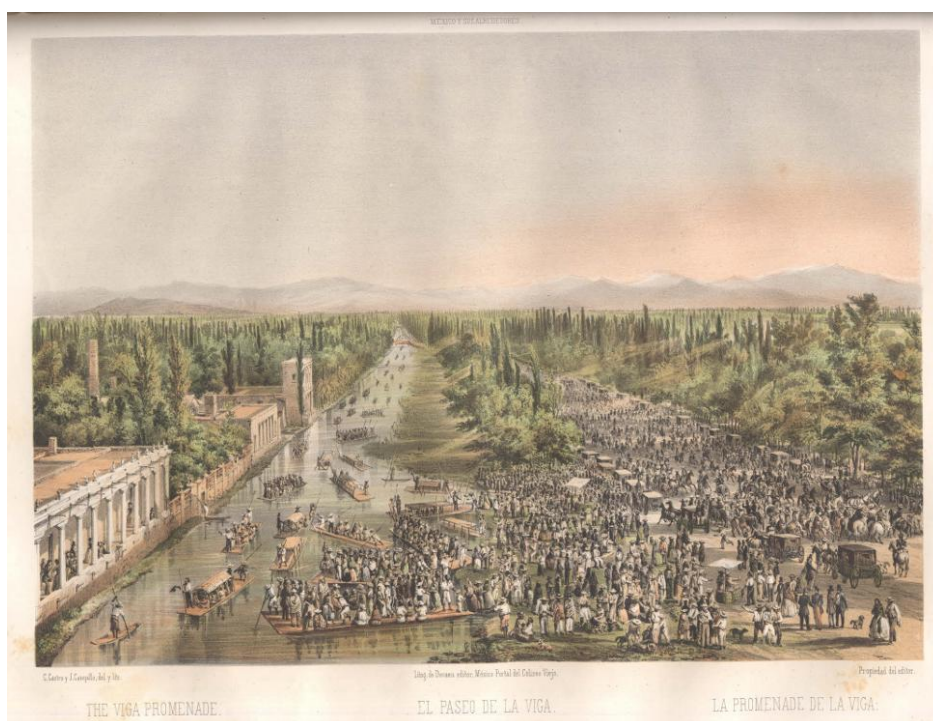
Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México

Anexo 20. El Mercado de Iturbide



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Anexo 21. El Paseo de la Viga



Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Anexo 22. Trajes Mexicanos



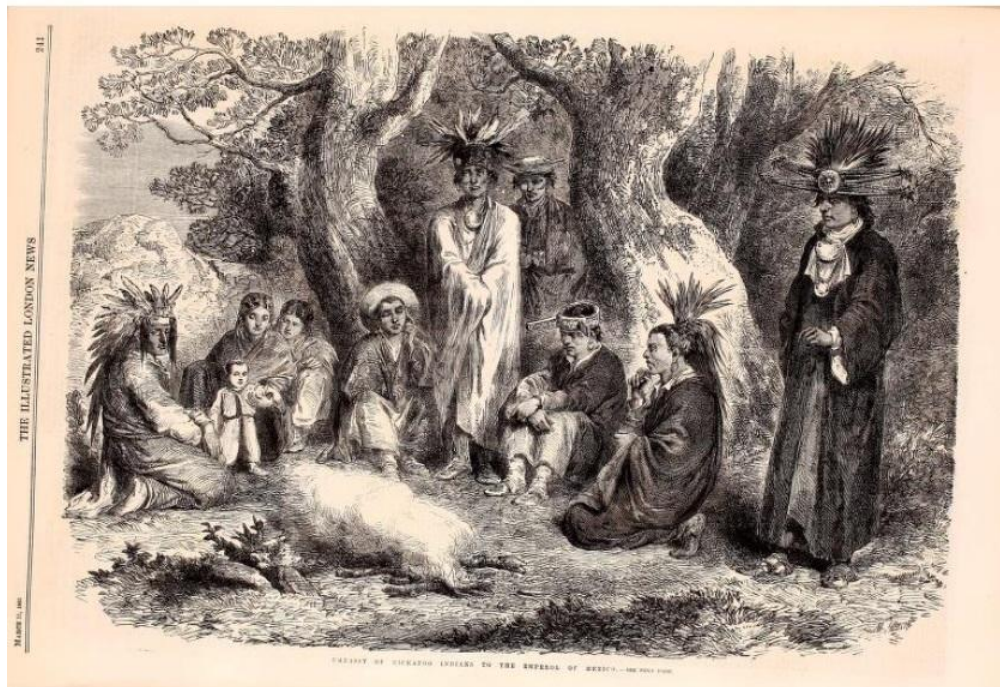
Fuente: Casimiro Castro (dibujante), litografía en sepia, litografiada por Julián Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (ed.), *México y sus alrededores*, México, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

Anexo 23. Indios Carboneros y Laburadores de la Vecindad de México



Fuente: Carl Nebel (dibujante), litografía a color, litografiada por Pierre-Frédéric Lehnert, impresa en el taller litográfico de Lemerrier, en: Nebel, Carl, *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la pli intéressante du Mexique*, Paris, M. Moench, Cité Bergère, n. 14 -M. Gau, Rue Poissonniere, n. 46, 1836. Disponible en Gallica, original de la Biblioteca Nacional de Francia.

Anexo 24. Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico



Fuente: Beaucé, Jean-Adolphe, grabado, *The Illustrated London News*, 11 marzo 1865, No. 1306, vol. 46, pp. 241-242. Disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/illustratedlondov46lond/page/221/mode/1up>

Anexo 25. Raza Blanca, El Jarabe, Hacendado, Mayordomo, Caporal,
Una Boda de Gente de Pueblo (detalles)



Fuente: Francisco Mendoza (dibujante), cromolitografías, impresas en el taller litográfico de Debray Sucesores, en García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray Editor, 1885. Disponible en David Rumsey Collection.

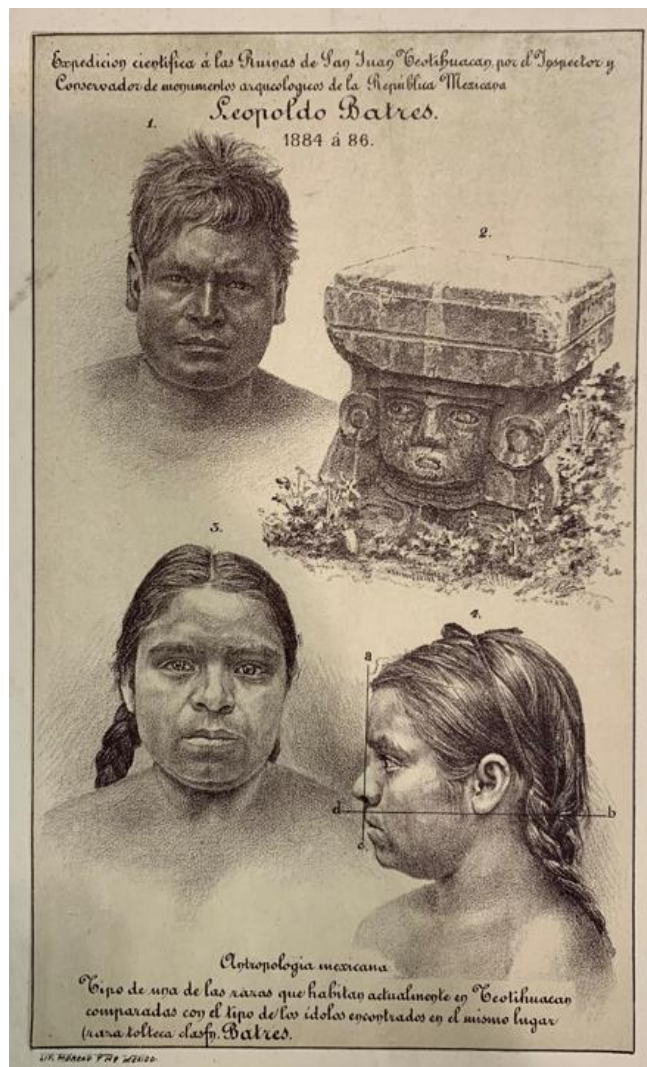
Anexo 26. Sin Título



The Getty Research Institute, Los Angeles. ID no.: gri_mexico_96_r_122_v1_13r_3. Digital images and files are provided for study purposes only. Copyright restrictions may apply to some images. For copyright information or higher resolution images visit: http://hdl.handle.net/10020/repro_perm.

Fuente: François Aubert, fotografía, The Geety Research Institute, Los Angeles.

Anexo 27. Antropología Mexicana



Fuente: Anónimo, litografía en blanco y negro, litógrafo desconocido, impresa en la litografía de Moreau y Hermano, Archivo General de la Nación, Signaturas Antiguas, Archivos Gráficos, Colección Gráfica Felipe Teixidor, 395101/FTx. 748.

Anexo 28. Papantla. Pueblo de Indios Totonacos



Fuente: Carl Nebel (dibujante), litografiada por Pierre-Frédéric Lehnert, en: Nebel, Carl, *Voyage Pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Paris, M. Moench, Cité Bergère, n. 14 -M. Gau, Rue Poissonniere, n. 46, 1836. Disponible en en Gallica, edición de la Biblioteca Nacional de Francia.

Archivos y bibliotecas

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas (AHIE)

Fondo Manuel Toussaint (FMT)

Fondo Justino Fernández (FJF)

Archivo General del Estado de Coahuila (AGEC),

Fondo Colonias Militares de Oriente (FCMO)

Biblioteca Nacional de México (BNM)

Biblioteca Nacional Digital de México (BNDM)

Biblioteca Digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (BDAECID)

Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León (BDUANL)

Biblioteca Digital Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia (BDMINAH)

Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (BDHBNE)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC)

Colección Especial de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas (CEBDCV)

Digital Public Library of America, Harvard University (DPLAHU)

Fondo Reservado del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (FRIIB)

Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia (AHMNAH),

Fondo Producción Intelectual (FPI),

Archivo Personal Manuel Gamio (APMG)

Gallica de la Bibliothèque Nationale de France (GBNF)

Google Books-Harvard College Library (GB-HCL)

Hathi Trust Digital Library- University of Minnesota (HTDL-UM)

Hathi Trust Digital Library- The Ohio State University (HTDL-TOSU)

Hemeroteca Nacional de México (HNM)

Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM)

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (HDBNE)

Mapoteca Manuel Orozco y Berra (MMOB)

University of Alabama Libraries Special Collections (UALSC)

The Project Gutenberg EBook of Anahuac (TPGEBA)
Stanford Libraries (SL)

Prensa

El Siglo Diez y Nueve

El Siglo XIX

El Monitor Republicano

El Universal

El Eco de Ambos Mundos

El Boletín Republicano

El Correo de México

La Constitución Social

La Iberia

La Voz de México

La Sociedad

Le Trait d'Union

El Nacional

La Colonia Española

La Libertad

El Pájaro Verde

La Bandera Nacional

La Patria

The Two Republics

El Tiempo

El Diario del Hogar

El Minero Mexicano

Diario Oficial del Gobierno

El Constitucional

La Orquesta

El Ómnibus

Periódico Oficial del Estado de Hidalgo

Diario Supremo del Gobierno

La Unidad Católica

El Correo Español

El Eco del Comercio

El Republicano

El Monitor

L'Illustration: journal universel

Revistas

El Mosaico Mexicano

El Museo Mexicano

El Liceo Mexicano

Revista Científica y Literaria de Méjico

El Diario de los Niños

Repertorio de Literatura y Variedades

Semanario Artístico

La Revista Universal

Biblioteca de los Niños

El Artista

Revista Nacional de Ciencias y Letras

Diario Oficial del Supremo Gobierno

La Legislación Mexicana

La Ilustración Mexicana

El Registro Yucateco

Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística

Fuentes documentales y visuales

- ADVENIMIENTO DE SS MM II MAXIMILIANO Y CARLOTA AL TRONO DE MÉXICO.* Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizava, Puebla y México, México, Imprenta de J. M. Andrade y Escalante, 1864.
- ÁLBUM DEL FERROCARRIL MEXICANO*, colección de vistas pintadas del natural por Casimiro Castro, y ejecutadas en cromolitografía por A. Sigogne, C. Castro, etc., con la descripción del camino y las regiones que recorre por Antonio García Cubas, México, Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Cía. Editores, 1877, disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020006653/1020006653.PDF>
- ÁLBUM MEXICANO. COLECCIÓN DE PAISAJES, MONUMENTOS, COSTUMBRES Y CIUDADES DE LA REPÚBLICA*, litografiados por Casimiro Castro, A. Gallice, E. Mohar, E. Pérez, y J. Álvarez, México, Antigua Litografía Debray Sucesores, C. Montauriol, Portal del Coliseo Viejo No. 6, 1880. Disponible en la Biblioteca Digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo: <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=2008>
- ALMARAZ, Ramón; Hay Guillermo y García Cubas, Antonio, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, México, Imprenta Imperial, 1866. Disponible en Hathi Trust: <https://hdl.handle.net/2027/wu.89083727263>
- ÁLVAREZ, M (dibujante). *Mesa de Coroneles, Metlaltoyuca, Rancho de Jacome (Modo de llevar el agua en 'apastles')*, litografía en blanco y negro, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico del Ministerio de Fomento (1866) en: Almaraz Ramón, Hay Guillermo y García y Cubas Antonio, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, Imprenta Imperial, 1866, entre pp. 18 y 19. Disponible en Hathi Trust: <https://hdl.handle.net/2027/wu.89083727263>
- ANÓNIMO (dibujante) *Indio Yucateco*, litografía en blanco y negro, litografiada por F. de la Costa, impresa en la litografía de la R.S.E., compañía de Cuba, 22, La Habana, en: *Registro Yucateco*, tomo III, 1846, entre pp. 424 y 425. Disponible en la Colección Digital de Universidad de Harvard.
- ANÓNIMO (dibujante) *Yucatecos. Mestizos in ordinary and holiday dress. Maya country Indian* (detalle), lámina 7, grupo 3, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el Taller Litográfico de Víctor Debray y Cía., en: García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, "La Enseñanza" Printing Office, 1876, entre pp. 104 y 105. Disponible en Colección Digital de Universidad de Harvard: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>
- ANÓNIMO (dibujante), *The Othomi Or Hiu-Hiu Family* (detalle), lámina 8, grupo 3, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, 'La Enseñanza' Printing Office, 1876, entre pp. 108-109. Disponible en la Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>
- ANÓNIMO (dibujante), *Mexican natives of Amatlan and the Valley of Maltrata. Veracruz* (detalle), lámina 3, grupo 2, cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printign Office, 1876, entre pp. 72 y 73. Disponible en la Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>

ANÓNIMO (dibujante), *Tipos huauchinangos*, litografía en blanco y negro, litógrafo anónimo, impresa en el Taller Litográfico del Ministerio de Fomento, en: Almaraz Ramón, Hay Guillermo y García y Cubas Antonio, *Memoria acerca de los terrenos de Metlaltoyuca*, México, Ministerio de Fomento, 1866, entre pp. 18 y 19. Disponible en Hathi Trust: <https://hdl.handle.net/2027/wu.89083727263>

ANÓNIMO (dibujante) *Jarocho. Mode of carrying water at Mitlaltoyuca* (detalle), lámina 3, grupo 1, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en García Cubas Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printign Office, 1876, entre pp. 72 y 73. Disponible en la Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>

ANÓNIMO (dibujante), *Mexican or Naca Indians of Tlapacoyan, Veracruz* (detalle) lámina 4, grupo 1, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en: García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printing Office, 1876, entre pp. 90 y 91. Disponible en Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>

ANÓNIMO (dibujante), *Totonaco Indian of the Coast of Veracruz. Cabin in the Tierra Caliente. Muleteer and Indian of Huauchinago in the Sierra, North of Puebla*, (detalle), lámina 5, grupo 2, litografía a color, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Cía., en: García Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, La Esperanza Printing Office, 1876, entre pp. 96 y 97. Disponible en Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>

ARRONIZ, Marcos, “La fuente de Tlaxpana” en Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

“EL AGUADOR” en Frías y Soto Hilarión (coaut.), *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, Antigua Imprenta de M. Murguía, 1854. Disponible en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León www.cdigital.dgb.unal.mx/la/102000118

BEAUCÉ, Jean-Adolphe “Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico” (artículo) y *Embassy of Kickapoo Indians to the Emperor of Mexico* (grabado), *The Illustrated London News*, 46 (1306) (11 de marzo de 1865), pp. 241-242. Disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/illustratedlondov46lond/page/221/mode/1up>

BLANCO, Plácido, (dibujante), *Escenas en el desierto*, litografía en sepia, litografiada por Joaquín Heredia, impresa en la Litografía de la calle de la Palma número 4, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, entre pp. 54 y 55. Disponible en la Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.

BLANCO, Plácido (dibujante), *Doncella Salvaje*, litografía en blanco y negro, impresa en la Litografía de Hipólito Salazar, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, entre pp. 174 y 175. Disponible en la Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.

BLANCHARD, P. “México”, *L’Illustration*, 20:39-991 (1862), pp. 120- 122. Disponible en Hathi Trust, original de University of California: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027545261&seq=55>

BLANCHARD, P. (dibujante), *Types Mexicains*, grabado, grabado por Dumont, *L’Illustration*, 20 :39- 991 (1862), Disponible en Hathi Trust, original de University of California: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027545261&seq=55>

- BLONCOURT, Melvil, “Le Mexique”, *L’Illustratio*, 20 :39-994 (1862), pp. 167- 170. Disponible en Hathi Trust : <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015027545261>
- BLONCOURT Melvil, “Le Mexique III”, *L’Illustration*, 20 :39-1001 (1862), pp. 283- 287. Disponible en Hathi Trust : <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015027545261>
- BOAS, Franz, “The History of Anthropology”, *Science*, 20 (512) (1904), pp. 513- 524.
- BODMER, Karl (dibujante), *Horse Racing of Sioux Indians: Near Fort Pierre*, grabado, grabado por Du Casse & Doherty, impreso en la imprenta de Bougard, París, 1834, en: Von Wied-Neuwied, Maximilian, *Prince of Wied's, Travels in the interior of North America, 1832-1834*, vol. I, París, Artur Bertrand editor, por Hölscher para la Edición alemana, por Ackermann & Co. para la Edición inglesa, 1906, lámina no. 30 del Atlas de la obra.
- BURNETT Taylor, Edward, *Anahuac or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, USA, The Project Gutenberg EBook of Anahuac, (1861) 2020. Disponible en Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/ebooks/13115>
- BURNETT Taylor, Edward, “Chapter XI. Puebla. Nopalucan. Orizaba. Potrero”, en: *Anahuac or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, USA, The Project Gutenberg EBook of Anahuac, primera edición 1861 (2020). Disponible en: <https://www.gutenberg.org/ebooks/13115>
- BUSTAMANTE, José María, *Mañanas de la Alameda de México*, México, Imprenta de la testamentaria de Valdés, tomo II, 1836. Disponible en la Biblioteca Virtual de Cervantes en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mananas-de-la-alameda-de-mexico-tomo-ii--0/html/621f2b14-2bdb-43f8-bcd4-41742007a27a_18.html#I_1
- CASTILLO, Gerónimo, “Carácter, costumbre y condición de los indios en el Departamento de Yucatán” (artículo), *El Liceo Mexicano*, tomo I, 1844, pp. 49-51. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.
- CASTRO, Casimiro (dibujante), *Trajes Mexicanos*, litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el Establecimiento litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- CASTRO, Casimiro (dibujante), *Trajes mexicanos*, litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- CASTRO, Casimiro (dibujante), *Trajes de indios mexicanos. Camino de Tacubaya a Chapultepec*, litografía en sepia, litografiada por J. Campillo, impresa en el taller litográfico de Decaen, en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- CASTRO, Casimiro (dibujante), *Indios. Camino de Tacubaya a Chapultepec* (detalle), cromolitografía, litografiada por J. Campillo, impresa en el Establecimiento Litográfico de Debray y Cía., en: Debray, Víctor (edit.), *México y sus alrededores*, México, Imprenta Litográfica de V. Debray y Cía., Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869. Disponible en The New York Public Library Collection: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-168f-a3d9-e040-e00a18064a99>
- CASTRO, Casimiro (dibujante), *Indios Kikapoos, presentados á S.M. Maximiliano 1º (1865)*, cromolitografía, cromolitografiada por G. Rodríguez, impresa en el taller litográfico de Debray, en Debray (edit.),

México y sus alrededores México, Imprenta Litográfica de V. Debray, Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869. Disponible en The New York Public Library Collection: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-168f-a3d9-e040-e00a18064a99>

CHAPMAN, J.G. (dibujante), *The chief's daughter*, grabado, grabado por Rawdon, Wright & Hatch, "Title page", *The Evergreen*, Philadelphia, Carey and Hart, 1847, "Title page". Disponible en Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/2002716766/>

CHARNAY, Désiré, "Chapter III. The Indians" en *The ancient cities of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*, London, Chapman and Hall, 1887. Original de la Biblioteca Nacional de Francia. Disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/ancientcitiesofn00char/page/50/mode/2up>

"CIVILIZACION ACTUAL Y CIVILIZACION PRIMITIVA DEL NUEVO MUNDO", *Revista Científica y Literaria de Méjico*, (1845), tomo I, pp. 444-452. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

DEL CASTILLO, Florencio M., "Trajes de indios mexicanos. Camino de Tacubaya a Chapultepec" en: Decaen, José (edit.) *México y sus alrededores*, México, Establecimiento litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

DEL CASTILLO, Florencio María, "El paseo de la Viga" en Decaen, José (edit.) *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

DEL CASTILLO, Florencio María, "Trajes mexicanos", Decaen, José (edit.) *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

DEL GRANADO Baeza, Bartolomé, "Los indios de Yucatán", *Registro Yucateco*, Imprenta de Castillo y Compañía, tomo I, (1845) pp. 165- 179.

DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL, Publicaciones de la Dirección Cívica de Reforma y Cultural, *La introducción de la Litografía a la República Mexicana*, (propagando cívica núm. 7), México, Talleres Linotipográficos "papelería nacional", Avenida 16 de septiembre núm. 51, 1929. El cuadernillo se encuentra alojado en: "Apuntes sobre litografía en México", Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo Manuel Toussaint, Caja 2, Expediente 88, ff. 912-944.

DE ZAMACOIS, Niceto, "Trajes Mexicanos. Soldados del Sur", en DECAEN José (edit.), *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855 y 1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

DE ZAMACOIS, Niceto, "Trajes mexicanos. Campesino y rancheros" en DECAEN José (edit.), *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Editor, Portal del Coliseo Viejo, 1855 y 1856, Biblioteca Nacional Digital de México.

DUBLÁN Manuel y Lozano José María, *Legislación mexicana ó colección completa de las disposiciones legislativas expendidas desde la Independencia de la República*, México, Imprenta del Comercio a Cargó de Dublán y Lozano, hijos, 1876.

DÍAZ DE LEÓN, Francisco, *100 años de litografía mexicana 1830-1930*, México, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, 1930, Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo Justino Fernández, Serie folletos, Caja 1, Expediente 24, Documento 26.

ESTUDIO FOTOGRÁFICO DE ANTÍOCO CRUCES Y LUIS CAMPA, *India tortillera*, colección Tipos Mexicanos, tarjeta de visita, fotografía, Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- EUGÈNE Ronjat, Étienne Antoine (dibujante), *Mexican tortillera and straw mat Sellers*, grabado, grabador sin identificar, en Charnay, Désiré, *The ancient cities of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*, (edición inglesa), London, Chapman and Hall, 1887. Disponible en Internet Archive, original de la Biblioteca Nacional de Francia: <https://archive.org/details/ancientcitiesofn00char/page/50/mode/2up>
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Córdoba y sus contornos” en *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, México, Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Cía., Editores, 1877. Disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020006653/1020006653.PDF>
- GARCÍA Cubas, Antonio, “De Veracruz a la Soledad” en *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, México, Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Cía., Editores, 1877.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “De Atoyac a Córdoba” en *Álbum del Ferrocarril Mexicano*, México, Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Cía., Editores, 1877.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Notas geográficas y estadísticas”, s/i, Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, *Escritos Diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Materiales para formar la Estadística General de la República Mexicana” en: García Cubas, Antonio, *Escritos Diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Impresiones de un viaje a la sierra de Huauchinango” en: García Cubas, Antonio, *Escritos diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Una excursión a la caverna de Cacahuamilpa” en García Cubas, Antonio, *Escritos diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Congregaciones del Jobo” en: *Escritos diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Tlapacoyan” en *Escritos diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, Bajos de San Agustín, núm. 1, 1874. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GARCÍA Cubas, Antonio, *The Republic of Mexico in 1876*, México, “La Enseñanza” Printing Office, 1876. Disponible en la Colección Digital de Harvard University: <https://curiosity.lib.harvard.edu/latin-american-pamphlet-digital-collection/catalog/43990038679960203941>
- Disponible también en la Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000001074>
- GARCÍA Cubas, Antonio, *Cuadro Geográfico, Estadístico, Descriptivo e Histórico de los Estados Unidos Mexicanos, obra que sirve de texto al Atlas Pintoresco*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, Calle San Agustín núm. 15, 1885. Disponible en Internet Archive: https://archive.org/details/gri_cuadrogeogra00garc

- GARCÍA Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray Sucesores, 1885. Disponible Library of Congress, Geography and Map Division: <https://lccn.loc.gov/2008621671>
- GARCÍA Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Ilustradas con más de trescientos fotograbados*; México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, Calle del Arco de San Agustín número 3, 1904.
- GARCÍA Cubas Antonio, “Tipos y escenas sociales” en: García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Ilustrado con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, Calle del Arco de San Agustín número 3, 1904.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “La Secretaría de Fomento” en: García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, Calle del Arco de San Agustín número 3, 1904.
- GARCÍA Cubas, Antonio, “Una excursión a la costa veracruzana” en: García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Ilustradas con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, Calle del Arco de San Agustín número 3, 1904.
- GONZÁLEZ Bocanegra, Francisco, “Calle del puente de Roldán”, en Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Editor, Portal del Coliseo Viejo, México, 1855 y 1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- GUALDI, Pedro, *Monumentos de México, tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi, pintor de perspectiva*, México, publicado por Decaen y Massé, 1841.
- GUERRERO Julio, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, Paría-México, Librería de la Vda de Ch. Buoret, 1901. Disponible en: <http://data.decalog.net/enap1/Liens/fonds/T7G31.pdf>
- HERNÁNDEZ, Juan José, “El Indio Yucateco”, *El Registro Yucateco*, tomo III, (1846), pp. 425-430. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005015&page=1>
- HUMBOLDT, Alejandro, “Observaciones de M. Humboldt”, en: Nebel, Carl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, por el arquitecto Don Carlos Nebel, con observaciones del barón de Humboldt, contiene 50 láminas litografiadas con su texto explicativo, Paris y Méjico, Impr. De P. Renouard, 1840, edición en español disponible en Smithsonian Library: <https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe>
- INFORME DE LA COMISIÓN PESQUISIDORA DE LA FRONTERA AL EJECUTIVO DE LA UNIÓN SOBRE DEPREDACIONES DE LOS INDIOS Y OTROS MALES QUE SUFRE LA FONTERA MEXICANA, México, Imprenta de Díaz de León y White, 1874.
- ¿IRIARTE, Hesiquio o Blanco Plácido? (dibujante), *Indio Yucateco*, litografía en blanco y negro, impresa la Litografía de la calle de la Palma núm. 4, en: *El Liceo Mexicano*, tomo I, 1844, entre pp. 48 y 49. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

- IRIARTE, Hesiquio (dibujante), *Indios de Cuentepeque*, litografía en blanco y negro, impreso en la Litografía de Hipólito Salazar, *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845, entre pp. 112 y 113. Disponible en la Biblioteca Salvador García Bolio, Centro Cultural y de Convenciones Tres Marías.
- LAMBERG, E., “Inspección de las Colonias Militares de Chihuahua”, (Noticia remitida por el Inspector de las Colonias Militares del Norte), *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, III: 2, México, Imprenta de Cumplido, Calle de los Rebeldes, 1852, original de University of Minnesota, pp. 20-21.
- MARTÍNEZ Baca, Francisco y Vergara, Manuel, *Estudios de antropología criminal*, Puebla, Imprenta litografía y encuadernación de Benjamín Lara, 1892.
- MENDOZA, Francisco, *Othomi-Mexico*, cromolitografía (detalle de “Carta Etnográfica”), cromolitografía, impresa en el taller litográfico de Debray y Sucesores, en: Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray Sucesores, 1885. Disponible en Library of Congress, Geography and Map Division.
- MENDOZA, Francisco, *Jarocho de Veracruz. Portadora de agua en la mesa de Coroneles* (detalle de la “Carta etnográfica”), cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el taller litográfico de Debray y Sucesores, en García Cubas Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray editor, 1885. Disponible en Library of Congress, Geography and Map Division.
- MENDOZA, Francisco, *Totonacos de Tlapacoyan* (detalle de la “Carta etnográfica”), cromolitografía, litógrafo desconocido, impresa en el establecimiento litográfico de Debray Sucesores (1885) en: García Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico*. Disponible en Library of Congress, Geography and Map Division.
- MÉXICO Y SUS ALREDEDORES. *Colección de monumentos, trajes y paisajes*. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. Bajo la dirección de Decaen. Artículos descriptivos de Arroniz Marcos, Bárcena José M. Roa, Cuellar José T. de., González Bocanegra Francisco, González J. M., Frías y Soto Hilarion, Ortiz Luis G., Payno Manuel, Portilla Anselmo de la, Segura Argüelles Vicente, Zarco Francisco, Zamacois Niceto de., México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- MÉXICO Y SUS ALREDEDORES. *Colección de monumentos, trajes y paisajes*. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. Bajo la dirección de Decaen. Artículos descriptivos de Arroniz Marcos, Bárcena José M. Roa, Cuellar José T. de., González Bocanegra Francisco, González J. M., Frías y Soto Hilarion, Ortiz Luis G., Payno Manuel, Portilla Anselmo de la, Segura Argüelles Vicente, Zarco Francisco, Zamacois Niceto de, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1857. Disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020006656/1020006656.html>
- MÉXICO Y SUS ALREDEDORES. *Colección de monumentos, trajes y paisajes*, dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos, C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de Arroniz Marcos, Bárcena José M. Roa, Cuellar José T. de, González Bocanegra Francisco, González J. M., Frías y Soto Hilarion, Ortiz Luis G., Payno Manuel, Portilla Anselmo de la, Segura Argüelles Vicente, Zarco Francisco, Zamacois Niceto de, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, Portal del Coliseo Viejo, 1863-1864. Disponible en The University of Alabama Libraries Special Collections: <http://purl.lib.ua.edu/175468>
- MÉXICO Y SUS ALREDEDORES. *Colección de monumentos, trajes y paisajes*, dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos, C. Castro G. Rodríguez, J. Campillo, bajo la dirección de V. Debray. Los

artículos descriptivos son de Marcos Arroniz Marcos, José T. Cuellar, Florencio María del Castillo, Hilarion Frías y Soto, Francisco González Bocanegra, J. M. González, Luis G. Ortiz., Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Anselmo de la Portilla, José Fernando Ramírez, Luis de la Rosa, Vicente Segura Argüelles, Francisco Zarco y Niceto de Zamacois; nueva edición aumentada, México, Imprenta Litográfica de V. Debray, Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869, disponible en The New York Public Library: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/92c5b080-c6f7-012f-63ba-58d385a7bc34>

MORA, José María Luis, *Méjico y sus revoluciones*, París, Librería de Rosa, 1836. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d1z6>

NEBEL, Carl, "Preface" en *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante do Mexique*, Paris, M. Moench, cite Bergère, n. 14; M. Gau, Rue Poissonniere, n. 46, 1836, versión digital de la Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d>

NEBEL, Carl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la república mejicana, en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, por el arquitecto Don Carlos Nebel, con observaciones del barón de Humboldt, contiene 50 láminas litografiadas con su texto explicativo, Paris-Méjico, Impr. De P. Renouard, 1840, edición en español, disponible en Smithsonian Library: <https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe>

NOTT, Josiah. Clark. y Gliddon George, Robin, *Types of Mankind or Ethnological Researches, based upon the Ancient Monuments, Paintings, Sculptures, and Crania of Races*, Philadelphia, J.B. Lippincot & Co., 1857.

OROZCO y Berra, Manuel, "Miscelánea" en Debray, Víctor (edit.) *México y sus alrededores*, México, Imprenta Litográfica de V. Debray, Esquina del Portal del Coliseo Viejo y Callejón del Espíritu Santo, 1869, disponible en The New York Public Library: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-168f-a3d9-e040-e00a18064a99>

PACHECO, José Ramón, *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838*, Publicada por disposición del Exmo. Sr. Presidente General D. José Joaquín Heredia, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849. Disponible en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/13187>

PAYNO, Manuel, *Los bandidos de río frío*, tomo II, México, Promexa Editores, 1979.

PAYNO, Manuel, "San Agustín de las Cuevas" en: Decaen José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

PAYNO, Manuel, "Ixtacalco" en: Decaen, José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

PAYNO Manuel, "Santuario de Guadalupe", en: Decaen José (edit.), *México y sus alrededores*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856. Disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.

PAYNO, Manuel, "Vida y costumbre de los salvajes", *Revista Científica y Literaria de Méjico*, 1845, tomo I, p. 55-57. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

PAYNO, Manuel, "Tejas", *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, 1845, pp. 169-174. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

- PAYNO, Manuel, "Rancherías de la Sierra Madre", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1869, tomo I, pp. 496-505. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.
- PAYNO, Manuel, "Razas indígenas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1869, tomo I, pp. 496-505.
- PINGRET, Édouard "Antiquités mexicaines" (artículo) y *Antiquités mexicaines rapportées par M. Pingret* (litografía), *L'Illustration*, XXVIII (1856), pp. 175-176, disponible en: <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b000359261>
- PRIETO, Guillermo, "Un paseo a Cuernavaca, por Fidel, el mes de octubre de 1845", *Revista Científica y Literaria de Méjico*, tomo I, pp. 85-88, 111-127, 154-160, 188-191, 230-232, 288-291, 330-332. Disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México.
- RAMÍREZ, José Fernando, "Antigüedades mexicanas conservadas en el Museo Nacional de México" en: Decaen José (edit.) *México y sus alrededores*, México, Imprenta litográfica de Decaen, 1855-1856, disponible en la Biblioteca Nacional Digital de México.
- RAMÓN Pacheco, José, *Descripción de la solemnidad fúnebre con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838*, Publicada por disposición del Exmo. Sr. Presidente General D. José Joaquín Heredia, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849. Disponible en la Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/13187>
- RAMOS i Duarte, Felix, *Diccionario de curiosidades históricas, geográficas, hierográficas, cronológicas, etc., de la República Mejicana, por [...], professor normal con título de instrucción primaria, elemental y superior*, Méjico, Imprenta de Eduardo Dublán, callejón de Cincuenta y siete, núm. 7, 1899.
- REGIL, José María y Peón, Alonso Manuel "Estadísticas del Departamento de Yucatán", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y estadística*, tomo III, México, Imprenta de Cumplido, Calle de los Rebeldes, 2 (1852). Disponible en Hathi Trust Digital Library, original de University of Minnesota, disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.319510014703443&view=1up&seq=5>
- RIVIERE Edouard, *Antonino y Anita, o los nuevos misterios de México*. Novela religiosa y moral, escrita en francés en esta capital por E. Riviere e ilustrada por el mismo con hermosos dibujos, traducida al castellano por Don Carlos H. Serán, Navarro y Decaen, Editores, México, Imprenta de Juan R. Navarro, Calle de Chiquis N. 6, 1851. Disponible en Internet Archive: <https://archive.org/details/antoninoyanital00rivigoog>
- VON WIED-Neuwied, Maximilian, *Prince of Wied's, Travels in the interior of North America, 1832-1834*, vol. I, ilustrado por Karl Bodmer, Paris, Artur Bertrand editor, por Hölscher para la Edición alemana, por Ackermann & Co. para la Edición inglesa, 1906.
- WALDECK, Jean-Frédéric, *Voyage Pittoresque et Archéologique dan la Province D'Yucatan (Amerique Centrale), Pendant les Années 1834 et 1836*, Paris, Bellizard Duffour et Ca., Éditeurs, 1838. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-province-dyucatan-amerique-centrale-pendant-les-annees-1834-et-1836-986066/> Disponible también en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201937&page=1>
- WALDECK, Jean-Frédéric (dibujante), *Indien contrebandier de l'intérieur*, litografía acquarelada, litografiada por Jules Arnout, impresa en la litografía de Lemercier, Bernard y Compañía de París, lám. IV, en:

Waldeck, Jean-Frédéric, *Voyage Pittoresque et Archéologique dans la Province D'Yucatan (Amerique Centrale), Pendant les Années 1834 et 1836*, Paris, Bellizard Duffour et Ca., Éditeurs, 1838.

Bibliografía

- ACEVEDO, Esther, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864- 1867)*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- ACEVEDO, Esther, “Entre la ficción y la pintura histórica: los kikapús en 1864”, en: Widdifield, Stacie, *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2004.
- ACEVEDO, Esther, “La historia y las bellas artes: imagen de un proyecto imperial”, *Historias 42* (1999), pp. 87-102.
- ACEVEDO, Esther, *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México, CONACULTA, 2001.
- ACHIM, Miruna, “Las llaves del Museo Nacional”, en: Pablo Escalante (coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural, México*, CONACULTA, 2011 pp. 152 – 165.
- AGUILAR OCHOA, Arturo, “La litografía en la ciudad de México, los años decisivos: 1827-1847”, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2001.
- AGUILAR OCHOA, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, (2000), pp. 113- 141.
- ALCALÁ, Luisa Elena, “La imagen del indio devoto: la codificación de una idea colonial”, en: *Miradas comparadas en los virreinos de América*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Los Angeles County Museum of Art, 2012, pp. 227-250.
- ALEGRÍA RICARDO E., *Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493- 1523*, España, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe, 1986.
- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, España, Hermann Blume, 1987.
- ALPERS, Svetlana, “Seeing as Knowing: A Dutch Connection”, *Humanities in Society*, 1 (1978), pp. 147-173.
- ALTAMIRANO PIOLLE, María Elena, “El dibujo de Casimiro Castro”, en: Monsiváis, Carlos (coaut.), *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- ÁLVAREZ, José Rogelio, *Enciclopedia de México*, tomo VIII, México, Enciclopedia de México, 1998.
- APPELBAUM, Nancy, *Dibujar la nación. La comisión corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Universidad de los Andes, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2016.
- AVECHUCO CABRERA, Daniel y Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco (coords.), *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, México, Universidad de Sonora, 2019.
- AVILÉS, Jaime, *Ignacio Cumplido, un impresor del siglo XIX*, México, Instituto Mora, 1998.

- BANCEL, Nicolas (coord.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte-Poche, 2004.
- BENEDICT, Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, España, Taurus, 2000.
- BLEICHMAR, Daniela, *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- BLANCO MARTÍNEZ, Mireya y Moncada Maya, Omar, “El Ministerio de Fomento, impulsor del estudio y reconocimiento del territorio mexicano (1877-1898)”, *Investigaciones geográficas*, 74 (2011), pp. 74- 91, consultado el 28 de diciembre de 2023, disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n74/n74a7.pdf>
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco, “México y sus alrededores: monumentos, paisajes y la definición de la historia. Relectura en torno a la colección de paisajes y monumentos en México”, *Itinerarios*, 32 (2020), pp. 157-180.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco, “Apuntes de poética narrativa. El primer costumbrismo en México (1843-1850)”, en: Avechuco Cabrera, Daniel y Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco (coords.), *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, México, Universidad de Sonora, 2019.
- BONO LÓPEZ, María, “Frances Erskine Inglis Calderón de la Barca y el mundo indígena mexicano”, pp. 155-194, en: Ferrer Muñoz, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.
- BRANTZ MAYER, *México, lo que fue y lo que es*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editor digital: Titivillus, 2001.
- BURKE, Peter, *Formas de Hacer Historia*, España, Editorial Alianza, 1991.
- BUSTAMANTE, Jesús, “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 11 décembre 2017, párrafo 14, consultado el 26 de septiembre de 2019. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71834#bodyftn21>
- BURNETT TAYLOR, Edward, *Anahuac or, Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, USA, The Project Gutenberg EBook of Anahuac, (1861) 2020. Disponible en Project Gutenberg, en: <https://www.gutenberg.org/ebooks/13115>
- CABALLERO LÓPEZ, Paula y GIUDICELLI, Cristophe (eds.), *Regímenes de alteridad. Estados-Nación y alteridades en América Latina, 1810-1950*, México, Universidad de los Andes/ Universidad Nacional de Villa María/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- CALDERÓN MÓLGORA, Marco Antonio, “Los bustos de yeso en el trabajo de Frederick Starr”, pp. 93-101, en Poole Deborah y Zamorano Villarreal, Gabriela, *De frente al perfil. Retratos*

raciales de Frederick Starr, México, El Colegio de Michoacán-Fideicomiso “Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor”, 2012.

CAPISTRANO-BAKER, Florina H., *Embroidered Multiples 18th- 19th Century Philippine Costumes from the National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands*, Makati City, Philippines, Royal Netherland Embassy-Ayala Foundation, 2007.

CARMAGNANI, Marcelo, “El federalismo liberal mexicano”, en Carmagnani, Marcelo (coord.), *Federalismos latinoamericanos: México, Brasil, Argentina*, México, FCE-El Colegio de México, 1993, pp. 135-179.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, *História dos índios no Brasil*, Brasil, Companhia das Letras, (Primera Edición 1992) 1998.

CARRERA, Magalli, *Traveling from New Spain to Mexico. Mapping Practices of Nineteenth-Century Mexico*, United States of America, Duke University Press, 2011.

CARRILLO, Ana María, “Del miedo a la enfermedad al miedo a los pobres: La lucha contra el tifo en el México Porfirista”, pp. p. 113- 114, en Speckman Guerra Elisa, Agostoni Claudia y Gonzalbo Aizpuru Pilar, *Los miedos en la historia*, El Colegio de México- Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

CASANUEVA, Mario y BOLAÑOS, Bernardo (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Anthropos, 2009.

CASO, Alfonso, “Definición de indio y lo indio”, *América Indígena*, VIII: 4 (1948).

CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa, “La indumentaria de las castas del mestizaje” (La pintura de castas), *Artes de México*, número 8, verano de 1990, pp. 73-78.

CHÁVEZ CHÁVEZ, Jorge, “Bárbaros del norte. Los indios fronterizos del siglo XIX”, *Punto Cunorte*, núm 11, julio-diciembre 2020, pp. 17-48.

CHAO, Daniel, “Régimen escópico e imaginario social”, *Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural*, VI: 11, (2012), pp. 1-7.

CHAUMEIL, Jean-Pierre, “Los primeros clichés. Las tribulaciones del doctor Crevaux en la Amazonia”, en: Del Pino-Díaz, Fermin, Riviale Pascal y Villarías-Robles Juan J. R. (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

CLEMENTE FERNÁNDEZ, María Dolores, “James Fenimore Cooper y los nativos de Norteamérica. Génesis y transformación de un estereotipo”, Del Pino-Díaz, Fermin, Riviale Pascal y Villarías-Robles Juan J. R. (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

COLÓN HERNÁNDEZ, Cecilia, “Carnaval y Semana Santa: ¿Fandango o recogimiento?”, *Fuentes Humanísticas*, año 30, núm. 65, 2018.

COLOSIO GARCÍA, Claudia, “La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en los *Mexicanos pintados por sí mismos y México y sus alrededores*” en Avechuco Cabrera, Daniel y Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco (coord.), *Imágenes de*

México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias, México, Universidad de Sonora, 2019.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA, *Casimiro Castro. Oleos y litografías. México 68 Programa Cultural de la XIX Olimpiada*, México, 1968.

CONSTITUCIÓN FEDERAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS DE 1824, disponible en: http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const_mex/const_1824.pdf

CONSTITUCIÓN DE 1836, primera ley, art. 10, disponible en: http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const_mex/const_1836.pdf

CONSTITUCIÓN FEDERAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS DE 1857, Sección IV, art. 34, disponible en: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/1857.pdf>

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Porrúa, México, 1960.

CUNILL, Caroline, “El indio miserable: nacimiento de la teoría legal en la América colonial del siglo XVI, *Cuadernos Intercambio*, 8 (9) (2011), pp. 229-248.

COVARRUBIAS, José Enrique, “Carl Christian Sartorius y su comprensión del indio dentro del cuadro social mexicano”, pp. 217-236, en: Ferrer Muñoz, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.

DE PEDRO, Robles Antonio, “¿Cómo ver y representar? Textos e imágenes de los indígenas americanos en la expedición Malaspina (1789-1795)”, en: Del Pino-Díaz, Fermin, Riviale Pascal y Villarías-Robles Juan J. R. (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

DÍAZ DE LEÓN, Francisco, “Mexican Lithographic Tradition”, *Mexican Art and Life*, 3 (july 1938), D.A.P.P. Colección Especial de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas.

DÍAZ, Lilia, “El liberalismo triunfante” en *Historia General de México*, tomo II, México, HARLA-El Colegio de México, 1988.

DIENER, Pablo, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, *Historia*, (40), 2007, pp. 285-309.

DIENER, Pablo, “Jean-Frederic Waldeck y sus invenciones de Palenque”, *Historia Mexicana*, vol. 67, número 2, diciembre de 2017, pp. 859-905.

DIPPIE, Brian, “Karl Bodmer’s North American Prints by Brandon K. Ruud”, *Montana The Magazine of the Western History*, 55 (3) (Autumm 2005), pp. 87-88.

DORANTES SORIA, Maricela “El Ferrocarril: representación y reproductibilidad”, *Mirada Ferroviaria*, 30 (2017), pp. 1-7.

DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah y Lozano Rían, *Culturas visuales desde América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2022.

- DOROTINSKY ALPERSTEIN, Deborah, “La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM”, *Cuicuilco*, 14 (41) (2007), pp. 43-77.
- EDWARDS, Elizabeth, “Photographic ‘Types’: The Pursuit of Method”, *Visual Anthropology*, 3 (1990) 2010, pp. 235-258.
- EDICIONES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO, *La litografía en México. Sesenta facsimilares con estudio Manuel Toussaint*, Estudios Neolítico M. Quesada B., México, 1934, ediciones Facsimilares de la Biblioteca Nacional de México, recuperado de: <https://www.museocjv.com/grabadosantiguos/la%20litografia%20en%20mexico.pdf>
- EL COLEGIO NACIONAL, “Manuel Toussaint”, El Colegio Nacional, sección nuestros integrantes, consultado el 22 de noviembre de 2022, disponible en: <https://colnal.mx/integrantes/manuel-toussaint/>
- ESCOBAR OHMSTEDE, Antonio, (coord.), *Los pueblos indios en los tiempos de Benito Juárez*, México, UAM- UABJO, 2007.
- FABILA, Alfonso, *La tribu kikapoo de Coahuila*, México, Instituto Nacional Indigenista, 2002.
- FÁBREGAS PUIG, Andrés, *Historia mínima del indigenismo en América Latina*, México, El Colegio de México, 2021.
- FALCÓN, Romana, *Las rasgaduras de la descolonización: españoles y mexicanos a mediados del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1996.
- FAVRE, Henry, *El indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1967.
- FERNÁNDEZ, Justino, “La visión de México de Claudio Linati” en: Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, México, IIE-UNAM, 1956.
- FERRER MUÑOZ, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.
- FERRER MUÑOZ, Manuel, “Mathiue de Fossey: su visión del mundo indígena mexicano”, pp. 117-154, en Ferrer Muñoz, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.
- FERRER MUÑOZ, Manuel y Bono López, María, *Pueblos indígenas y Estado nacional en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 1968.
- FRÍAS VILLEGAS, Gabriela, “La geometría pascaliana: Heredera de los pintores del Renacimiento” en Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Anthropos, 2009.

- GAONA, Elías, “Comparación del índice de salarios reales de los siglos XVIII y XIX”, *América Latina en la historia económica*, 29 (2) (2022), pp. 1-31.
- GARCÍA CASTRO, Leonardo, “La litografía en México 1825-1895”, tesis de licenciatura en artes visuales, UNAM/Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1990.
- GARCÍA PONCE, Juan, “Casimiro Castro”, en: *Casimiro Castro Oleos y Litografías. México 68 Programa Cultural de la XIX Olimpiada*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.
- GARONE GRAVIER, Marina, Giovine Yáñez, María Andrea (eds.) *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas- Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019.
- GIUDICELLI, Christophe, *Fronteras Movidizas. Clasificaciones coloniales y dinámicas socioculturales en las fronteras americanas*, México, Zamora: Colmich, CEMCA, 2010.
- GÓMEZ, Susana, “La ilustración científica y el engaño de los sentidos” en Casanueva, Mario y Bolaños, Bernardo (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Anthropos, 2009.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias” en: Garone Gravier, Marina; Giovine Yáñez, María Andrea (eds.) *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas- Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019.
- GONZÁLEZ, Luis, “El Liberalismo triunfante” en *Historia General de México*, tomo II, México, HARLA-El Colegio de México, 1988.
- GONZÁLEZ, Natalicio, “Icazbalceta y su obra”, *Historia Mexicana*, 3 (3) (enero-marzo 1954, pp. 367-390, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25134333>
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, “Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros”, en: *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, Fomentos Cultural Banamex, México, 1996.
- HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, Yaiza en W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, España, AKAL, 2009.
- IBAÑEZ, Eduardo y Ferrer Manuel, “La república mexicana y sus habitantes indígenas contemplados por Henry George Ward, encargado de los negocios de su majestad británica en México, 1825-1827”, pp. 45-78, en Ferrer Muñoz, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.
- ITURRIAGA, de la Fuente José N., *Litografía y grabado en el México del XIX*, México, Cálamo Recurrente Ed., 1993, (Tomos I y II).
- IVINS, William Mills, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, G. Gili, 1975.
- JAY, Martin, *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge, primera edición 1993 (2013).

- JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe, “Casimiro Castro y sus alrededores 1826-1889” en: Monsiváis, Carlos, *et. al., Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura-Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- KANT, Immanuel, “Sobre la diferencia de lo sublime y lo bello en la interrelación de los dos sexos” en: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, México, FCE-UNAM-UAM, 2017.
- LAVER, James y Man H. Felix, *150 Years of Artist's Lithographs 1803- 1953*, England, W. S. Cowell Ltd., 1953.
- LEAL, Fernando, “La litografía mexicana en el siglo XIX”, *Artes de México*, 3 (14) (1956), pp. 3-12.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “Lo que supo y lo que no supo Hernán Cortés acerca del Océano del Pacífico” en Yuste López, Carmen y Pinzón Ríos, Guadalupe, *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el Mar del Sur*, México, UNAM, 2016.
- LINATI, Claudio; Fernández, Justino, (coaut)., *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, México, Imprenta Universitaria, 1956.
- LIRA, Andrés, “El estado liberal y las corporaciones en México (1821-1859), en Annino, Antonio y Guerra, Francisco-Xavier (coords.), *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*, México, FCE, 2003, pp. 379-398.
- LOMNITZ, Claudio, “Los orígenes de nuestra supuesta homogeneidad. Breve arqueología de la unidad nacional en México”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, 14 (2010), pp. 17-36.
- LÓPEZ CABALLERO, Paula, “Inhabiting Identities: On the Elusive Quality of Indigenous Identity in Mexico”, *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 26 (1) (2021), pp. 124-146. DOI: 10.1111/jlca.12535
- LÓPEZ CABALLERO, Paula y Giudicelli, Christophe, *Regímenes de alteridad. Estados-nación y alteridades indígenas en América Latina, 1810-1850*, Colombia, Universidad de los andes-Universidad Nacional de Villa María-Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- LÓPEZ-OCÓN, Leoncio *et. al.*, *Los americanistas del siglo XIX. La construcción de una comunidad científica internacional*, España, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, Patronato del Museo Nacional, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, CONACULTA/INBA, 2000.
- MAILHE, Alejandra, ¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre finales del siglo XIX y los años treinta, Mecila: Working Paper Series, Working Paper, 23, 2020.
- MAJLUF, Natalia, *Inventing Indigenism. Francisco Laso's Image of Modern Peru*, Austin, University of Texas Press, 2021.
- MAJLUF, Natalia, *Mexican Costumbrismo: Race, Society, and Identity in Nineteenth-Century Art*, Book Review, *Latin American and Latinx Visual Culture*, 2 (1) (2020), pp. 130-131.

- MATHES, Miguel, “La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico”, p. 53, en: *Nación de imágenes: la litografía del siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- MAN H., Felix, *150 Years of Artist's Lithographs 1803- 1953*, England; W. S. Cowell Ltd., 1953.
- MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio, *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955)*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MARTÍNEZ BACA, Francisco y Vergara Manuel, *Estudios de antropología criminal*, Imprenta, litografía y encuadernación de Benjamín Lara, Puebla, 1892. Matute, Álvaro, “Introducción” a: Payno, Manuel, *Panorama de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, volumen V, 1999.
- MÁXIMA URIARTE, Julia, “Costumbrismo”, *Humanidades.com*, última edición: 12 de julio de 2021, consultado el 19 de enero de 2023, disponible en: <https://humanidades.com/costumbrismo/>
- MAYER, L. Roberto, “Nacimiento y desarrollo del álbum *México y sus alrededores*”, en: Monsiváis, Carlos, *et. al., Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura-Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- MAYER CELIS, Leticia, *Entre el infierno de una realidad y el cielo de un imaginario: estadística y comunidad científica en el México de la primera mitad del siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1999.
- MRAZ, John, “Historiar la fotografía”, *E.I.A.L.*, 16 (2) (2005).
- MEDINA, Álvaro, “El indio: de la alegoría a la realidad y la estética”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, XI: 9 (2004), pp. 83-116.
- MEDINA REYES, Gerardo Manuel, “La expulsión de los franceses de México (1838- 1839)”, *Revista de Historia de América*, 167 (2024), pp. 75-109. DOI: <https://doi.org/10.35424/rha.167.2024.4907>
- MENDIOLA, Alfonso, “Hacia una teoría de la observación de observaciones: la historia cultural”, *Historias*, 60 (2005), pp. 19-35.
- MICHAUD, Éric, *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017.
- MITCHELL, W. J. T., *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, España, Ediciones Akal, 2009.
- MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, España, AKAL, 2009.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1992.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- MONCRIEF ZABALETA, Henry y Espinoza Nieto, Lucía, “Hacia una sociología visual. Epistemologías y experiencias con la fotografía en México”, *Estudios Sociológicos*, 24 (2024), pp. 1-22.

- MONSIVÁIS, Carlos, “Casimiro Castro, paisajista de costumbres, multitudes y soledades”, en: Monsiváis, Carlos, *et. al., Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura- Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- MORA BAUTISTA, Luis Augusto y Martínez Martín Abel Fernando, “Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas atribuidas al pintor novohispano José Joaquín Magón”, *Historia y Memoria*, 8 (2014), pp. 245- 295.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo, “El primer Museo Nacional de México (1825-1857)” en: Acevedo Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, tomo I, CONACULTA, México, 2001.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Departamento de Historia Universidad Iberoamericana, 1994.
- MORIUCHI, Mey-Yen, *Mexican Costumbrismo. Race, Society, and Identity in Nineteenth Century Art*, Korea, The Pennsylvania State University Press/ University Park, Pennsylvania, 2018.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE, *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte, 1994. NYE, David E., *Technology Matters*, USA, The MIT Press, 2006.
- Nación de imágenes: la litografía del siglo XIX*, México, CONACULTA, 1994.
- NAVARRETE LINARES, Federico, “1847- 1949: el siglo que cambió la historia indígena mexicana” en: Mac Gregor Josefina coord., *Miradas sobre la nación liberal: 1848- 1948. Proyectos debates y desafíos*, México, UNAM, 2010.
- NEBEL, Carlos, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana: en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, publicado en: *Artes de México*, 10 (47) (1963).
- NIETO CAMACHO, Ana Lilia, “Defensa y política. El caso De Durango, chihuahua y coahuila, 1848-1856”, Tesis de Doctorado en Historia, FFyL- UNAM, México, 2008.
- O’GORMAN, Edmundo, “Presentación”, en: *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, Imprenta Universitaria, 1955.
- O’GORMAN, Edmundo, *La supervivencia política novohispana. Reflexiones sobre le monarquismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- OSORIO, Carlos G., “Una notable convergencia semántica: infección y miasma”, *Revista chilena de infectología*, 35 (1) (2018), pp. 75-77.
- PALAU DE IGLESIAS, Mercedes, *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la expedición de Malaspina*, España, Ministerio de Cultura- Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas-Patronato Nacional de Museos, 1980.
- PALMER WHITEHEAD, Peter J., en Marcondes de Moura, Carlos Eugênio, *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indigenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955)*, Brasil, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

- PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Cátedra, España, 2013.
- PANI, Erika, “Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro”, en Pablo Escalante (coord.) *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, CONACULTA, 2011.
- PANI, Erika, “La vision imperial. 1862-1867”, pp. 287-304, en Ferrer Muñoz, Manuel (coord.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-Nación o un mosaico plurinacional?*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2002.
- PAYNO, Manuel, *Panorama de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, volumen V, 1999.
- PAYNO, Manuel, “Razas indígenas” (1869) en: Payno, Manuel, *Panorama de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, volumen V, 1999, pp. 224-235.
- PAYNO, Manuel, “Los comanches”, *El Siglo XIX*, 29 de noviembre de 1841, pp. 2-3 en *Panorama de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. V, 1999, pp. 21-32.
- PAYNO, Manuel, *Los bandidos de río Frío*, México, Promexa Editores, 1979.
- PENHOS, Martha, “Las imágenes de frente y de perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, *Memoria y sociedad*, 17 (35) (2013), pp. 17-36.
- PENHOS, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Argentina, Siglo XXI, 2005.
- PÉREZ ESCAMILLA, Ricardo, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artistas” en: Monsiváis, Carlos; Jiménez Codinach Guadalupe; Pérez Escamillas Ricardo, *et. al., Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura- Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- PÉREZ SALAS, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México*, UNAM-IIIE, México, 2005.
- PÉREZ SALAS, María Esther, “Litografía y grabado”, conferencia presentada en el canal de YouTube del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM el 12 de octubre de 2022, en el marco de conferencias sobre “Arte y cultura en el porfirismo”, conferencia disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ExrsuxcL6QI&ab_channel=CEPEVideos
- PÉREZ SALAS, María Esther, “La nueva imagen de México a través de la litografía” en: Linhares Borges Maria Eliza y Mínguez Cornelles Víctor (ed. lit.), *La fabricación del mundo atlántico, 1808- 1940*, Universitat Jaume I, España, 2010.
- PÉREZ SALAS, María Esther, “Genealogía de los Mexicanos Pintados por sí mismos”, *Historia Mexicana*, XLVIII: 2 (1998), pp. 167- 207.
- PÉREZ SALAS, María Esther, “La revista científica y literaria: una propuesta editorial novedosa”, *Estudios*, 18 (36) (julio-diciembre 2010), pp. 394-415.
- PÉREZ SALAS, María Esther, “Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México”, en: Andries Lise y Suárez de la Torre Laura (coord.), *Impressions du Mexique et de France. Impresiones de México y de Francia*, Éditions de la Maison des sciences del l’homme, Paris/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, México, 2009.

- PÉREZ SALAS, María Esther, “La nueva imagen de México a través de la litografía” en: Eliza Linhares Borges y Víctor Mínguez (eds.), *La fabricación visual del mundo atlántico 1808-1940*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.
- PÉREZ SALAS, María Esther, “La gráfica en el siglo XIX”, pp. 13-27, en *Impresiones de México. La estampa en las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de la Estampa, 2018.
- PÉREZ VEJO, Tomás, “Raza y construcción nacional. México, 1810- 1910” en: Pérez Vejo, Tomás y Yankelovich, Pablo (coord.), *Raza y política en Hispanoamérica*, México, Bonilla Artigas Editores-El Colegio de México-Iberoamericana Vervuert, 2017.
- PÉREZ VEJO, Tomás, *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*, México, Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Grano de Sal, 2024.
- PICHARDO HERNÁNDEZ, Hugo, “La Comisión Científica Francesa y sus exploraciones en el territorio insular mexicano, 1864-1867”, *Política y Cultura*, 16 (2001), p. 0.
- PILLING, James Constantine, “Joaquin Garcia Icazbalceta”, *American Anthropologist*, 8 (2) (abril 1895), pp. 178-179, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/658673>
- POLANYI, Karl, *La gran transformación*, Madrid, Quipu ediciones, 2007.
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo/ Consejería de proyectos, Lima, 2000.
- POOLE, Deborah y Zamorano Villarreal, Gabriela *De frente y de perfil. Retratos raciales de Frederick Starr*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: México, D.F.: Fideicomiso “Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor”, 2012.
- POOLE, Deborah, “An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies, *Annual Review of Anthropology*, 34 (2005), pp. 159-179.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992 [2003].
- PRÉVOST URKIDI, Nadia, “El papel equívoco de los textos escritos en el americanismo francés, o las modalidades de la ciencia etnográfica en búsqueda de su búsqueda de su cientificidad (1850-1895) en: Del Pino-Díaz y Riviale, Pascal, en: *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- RAMÍREZ, Fausto, “Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro” en: Monsiváis, Carlos; Jiménez Codinach Guadalupe; Pérez Escamilla Ricardo, et. al., *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense de Cultura- Fomento Cultural Banamex, A. C., 1996.
- REINA, Leticia, *Las rebeliones campesinas en México (1819- 1906)*, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- RESÉNDIZ, Andrés, “Inferencias y vínculos, Casimiro Castro”, *Addenda*, 3 (2003), pp. 1-26.

- RIVIALE, Pascal, “La etnografía pintoresca de los viajeros a las américas durante la primera mitad del siglo XIX”, en: Del Pino-Díaz, Fermin, Riviale Pascal y Villarías-Robles Juan J. R. (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico” en: Schávelzon, Daniel, *La Polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Georgina, “‘Ahora aquí, ahora allá’, los kikapoos en el Segundo Imperio”, *Alquimia*, 7 (21) (2004), pp. 35- 40.
- RODRÍGUEZ, Martha, *La guerra entre bárbaros y civilizados. El exterminio nómada en Coahuila 1840- 1880*, Centro de Estudios Sociales y Humanísticos, A. C., México, 1998.
- ROJAS, Teresa (coaut.), *El indio en la prensa nacional mexicana del siglo XIX*, 3 tomos, Secretaría de Educación Pública, Centro de Investigaciones Superiores en Antropología Social, México, 1987.
- ROJAS RENDÓN, María José Patricia, “La imagen de la ciudad de México en el álbum *México y sus alrededores*, 1855-1856”, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- ROMERO CABALLERO, Belén, “La colonialidad de la naturaleza y de la mirada. Complicidades entre la botánica y el arte en el discurso de la visualidad hegemónica” en: Dorotinsky Alperstein Deborah y Lozano Ríán (coord.) *Culturas visuales desde América Latina*, México, IIE-UNAM, 2022.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.
- RUÍZ GUTIÉRREZ, Pamela Xochiquetzal, “Casimiro Castro: Litografía y vida cotidiana”, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2007.
- RUÍZ MEZA, Víctor, *Apuntes para la historia de la litografía en Toluca en el siglo XIX*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.
- RUIZ NAUFAL, Víctor, “El indio real y el indio ideal. Un dilema en el arte académico mexicano del siglo XIX”, *Estudios*, 76 (2006), pp. 45- 64.
- SÁMANO VERDURA, Karina, “El indígena en la fotografía: tipos físicos y populares en el siglo XIX en México”, *Alquimia*, 17 (51) (2014), pp. 22- 43.
- SANTANDER ONTIVEROS, Juan Carlos, *Entre vainillales y fusiles. Rebelión indígena en el Totonacapan, 1836-1836*, España, Ediciones Navarra, 2014.
- SARTORIUS, Christian, *México y los mexicanos*, con 18 ilustraciones por M. Rugendas, San Ángel ediciones, México, 1975 (facsimilar). Versión, selección y notas de Maritza Martínez del Río de Redo, prefacio de Edmundo O’Gorman. Una versión original en alemán en formato digital se puede encontrar en Google Books: https://books.google.com.br/books?id=U2RDAAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

- SCHÁVELZON, Daniel, *La Polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía del Indio Americano. Siglos XVI- XVII*, Madrid España, Ediciones Tuero, 1992.
- SMITH, Anthony D., “Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos, Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”, *Revista Mexicana de Sociología*, 60 (1) (1998), pp. 61-81.
- SZIR, Sandra M., “Tecnología de la visualidad en el álbum litográfico Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires (1833- 1835) en: Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano (coord.), *Culturas visuales desde América Latina*, México, IIE-UNAM, 2022.
- TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- TERRAZAS Y BASANTE, Marcela, “Efectos del nuevo lindero. Indios, mexicanos y norteamericanos ante la frontera establecida al término de la guerra entre México y Estados Unidos”, *Norteamérica*, 11 (1) (enero-junio 2016), pp. 75- 96.
- TERRAZAS Y BASANTE, Marcela, “Ganado, armas y cautivos. Tráfico y comercio ilícito en la frontera norte de México, 1848- 1882”, *American Studies*, 35 (2) (2019), pp. 171- 203.
- TERRAZAS Y BASANTE, Marcela, Gurza Lavalle Gerardo, “Conflictos heredados y nuevas interacciones. El vínculo bilateral entre 1848 y 1860” en Terrazas y Basante Marcela, Gurza Lavalle Gerardo, Riguzzi Paolo y De los Ríos Patricia, *Las relaciones México-Estados Unidos, 1756-2010. Volumen I. Imperios, repúblicas y pueblos en pugna por el territorio, 1756-1867*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016.
- Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864- 1867)*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte- Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- THOMSON, Sinclair, “¿Hubo raza en Latinoamérica colonial? Percepciones indígenas de la identidad colectiva en los Andes insurgentes”, pp. 55-81, en De la Cadena, Marisol (Ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Colombia, Envión, 2007.
- TOUSSAINT, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX. Sesenta facsimilares con estudio de Manuel Toussaint*, México, Estudios Neolitho M. Quesada B., 1934.
- TREVIÑO, Blanca Estela, *La vida en México (1812-1910)*, México, INBA, 2013.
- TWYMAN, Michael, *Breaking the mould: The first hundred years of lithography*, England, The British Library, 2000.
- URÍAS HORCASITAS, Beatriz, *Indígena y criminal. Interpretaciones del derecho y la antropología en México*, México, Universidad Iberoamericana- Departamento de Historia, 2000.
- VALLADO FAJARDO, Iván, “La evolución en la representación de los indios yucatecos”; en: Del Pino-Díaz, Fermin, Riviale Pascal y Villarías-Robles Juan J. R. (eds.), *Entre textos e imágenes*.

Representaciones antropológicas de la América Indígena, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

VANEGAS CARRASCO, Carolina, “La construcción de la imagen del indígena en la *monumenta* latinoamericana del siglo XIX”, p. 164, en: Dorotinsky Alperstein, Deborah y Lozano Rían (coord.), *Culturas visuales desde América Latina*, México, IIE-UNAM, 2022.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Un viejo tema: el federalismo y el centralismo”, *Historia Mexicana*, 42 (3) (1993), pp. 621-631.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Continuidades en el debate Centralismo-Federalismo”, en Falcón Romana y Buve Raymond (coord.), *Don Porfirio presidente..., nunca omnipotente*, México, Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 313-334.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Don Edmundo O’Gorman”, *Imágenes*, revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, los entrecuillados pertenecen a este artículo, consultado el 22 de noviembre de 2022, disponible en:

http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/don_edmundo_ogorman

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Los primeros tropiezos” en *Historia General de México*, México, HARLA-El Colegio de México, tomo II, 1988.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *México al tiempo de su guerra con Estados Unidos (1846-1848)*, México, El Colegio de México, 1998.

VEGA Y ORTEGA, Rodrigo y SABÁS Ana Lilia, “Geografía e Historia natural en las revistas de México, 1820-1860”, p. 59, en: Azuela Bernal, Luz Fernanda y Vega y Ortega Rodrigo, *La geografía y las ciencias naturales en el siglo XIX mexicano*, México, UNAM-Instituto de Geografía, 2011.

VELASCO, José María, *Informe que presenta el alumno pensionado de la Academia de Bellas Artes, don José María Velasco al Señor Directos de la misma Academia, don José Urbano Fonseca, de la expedición que hizo la comisión mandada por el gobierno de su Majestad a la mesa de Metlatoyuca, el 19 de julio de 1865*. México en Gudiño Cejudo, María Rosa, “Archivos y documentos. Expedición a la mesa de Metlatoyuca. El relato del pintor José María Velasco (1865)”, *Historia Mexicana*, LXIV: 4 (2015), pp. 1807-1843.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 2018.

VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, “La pintura durante el porfiriato 1876-1910”, ciclo de conferencias *Arte y cultura en el porfirismo*, Museo Nacional de Arte/Centro de Enseñanza para Extranjeros, presentada el 28 de septiembre de 2022 vía zoom.

VILLELA F., Samuel, “Etnografía y costumbrismo. Pasajes guerrerenses en la obra de Altamirano”, *Dimensión Antropológica*, 64 (2015), pp. 105- 122.

VILLORO Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México-El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica-Fondo de Cultura Económica, primera edición 1950, 1996.

- WADE, Peter, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2000, traducción de María Teresa Jiménez M.
- WADE, Peter, “Interacciones, relaciones y comparaciones”, conferencia, Afro-Latin American Research Institute Harvard University, disponible en YouTube: <https://youtu.be/PnSEdE-lmRg?si=natiXsqvSG36h4A0>
- DE WALDECK, Frédéric, *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán*, México, Grupo Condumex, 1997.
- WALTER, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [urtext]*, México, Editorial Itaca, 2003, traducción de Andrés E. Weikerte.
- WARMAN, Arturo, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- WIDDIFIELD, Stacie, “El indio retratado” en: Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1870-1860)*, México, CONACULTA, 2001.
- WIDDIFIELD, Stacie G., *The Embodiment of the National in the Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, Tucson, The University of Arizona Press, 2001.
- WIDDIFIELD, Stacie G., *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2004.
- WILDER WEISMANN, Elizabeth, “Manuel Toussaint 1890-1955”, *The Hispanic American Historical Review*, 36 (2) (1956), pp. 268-270, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2508669>