

Elisa Garrido

Arte, ciencia y cultura visual en el atlas pintoresco: Vista de la Plaza Mayor de Mexico

Resumen

Lo pintoresco se puede definir como un sentimiento que invita al espectador de una escena particular a reproducirla en un cuadro, algo que permitió a los viajeros del siglo XIX transportar las imágenes como posesiones, especialmente a través de la publicación de un Atlas Pittoresque. Cada una de esas imágenes es un testimonio de los viajes y sus historias cruzadas. Este es el caso de la lámina III, Vista de la Plaza Mayor de México, que forma parte de la obra Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique, una imagen que ilustra las redes de intercambio que se sucedían entre artistas y científicos a través de los viajes y expediciones.

Summary

The picturesque can be explained as a feeling that invites the viewer of a particular scene to be reproduced in a frame, which allowed the travellers to move images as possessions, especially through the publication of the Atlas Pittoresque. Each of these images is a testimony of interlinked travelogues. This is the case of the Plate III, Vue de la Grande Place de Mexico in Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique, an image illustrating the exchange networks that were happening between artists and scientists through the travels and expeditions.

Résumé

On peut définir le pittoresque comme un sentiment invitant le spectateur d'une scène particulière à la reproduire dans un tableau, et qui a permis aux voyageurs de transporter les images comme des possessions, particulièrement vers la publication d'un Atlas Pittoresque. Chacune de ces images est un témoignage des voyages et ses histoires croisées. C'est le cas de la Planche III, Vue de la Grande Place de Mexico, qu'appartiennent aux Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique, une image représentant des réseaux d'échanges entre les artistes et les scientifiques vers les voyages et les expéditions.

El viaje, el artista y el científico en el Atlas Pittoresque

El Atlas Pittoresco fue una fórmula de uso frecuente en los títulos dados a los álbumes de ilustraciones realizados por viajeros durante el siglo XIX, en un momento en el que el viaje a Roma se hizo especialmente popular como parte de la formación de los estudiantes de la élite burguesa. También Humboldt quiso crear su propio Atlas Pittoresco para acompañar la publicación de su viaje por las Américas. Atlas es un concepto que nos transporta a la mitología griega, a la imagen de aquel joven titán al que Zeus impuso el castigo de sostener la Tierra sobre sus hombros, aunque a día de hoy, un atlas supone una colección de imágenes cartográficas con información de diversa índole política, económica o social. Sin embargo, el Atlas Pittoresco es un concepto definitivamente distinto, lo pintoresco lleva implícita per se una determinada experiencia sobre esos lugares geográficos que visita el viajero y la expresión subjetiva que éstos provocan en él. Esta categoría estética está íntimamente relacionada con el movimiento romántico. Proviene del vocablo italiano *pittoresco* y expresa una propiedad de algo que por sus características, cualidades, belleza o singularidad es digno de ser pintado, de ser representado en una obra de arte. Lo pintoresco es un estímulo, una sensación singular que invita al espectador de una determinada escena a reproducirla. Originalmente, el término se usó en estricta conexión con la pintura. Fue empleado por primera vez por Giorgio Vasari en sus *Vidas*¹, donde usó la expresión *alla pittoresca* para designar algo que es capaz de producir nuevos efectos en el terreno pictórico “a la manera del pintor”.

Aunque nació en Italia, este término artístico acabó por definirse y desarrollarse en Inglaterra a lo largo del siglo XVIII y en paralelo a nuevas categorías estéticas como lo sublime². Joseph Addison, distinguió tres cualidades estéticas principales: belleza, grandeza y singularidad; estableciendo la imaginación como motor de lo sublime y lo pintoresco (Addison, 1712). Ésto otorgó al espectador la parte más importante del proceso artístico, pues la imaginación es una cualidad que está en la mente del observador y no en la obra que se observa. Por su parte, William Gilpin sería uno de los primeros

1 Véase Giorgio Vasari (1568) : *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florencia: Giunti.

2 Para una mayor profundización sobre el término véase HUSSEY, Christopher: *The Picturesque, Studies in a Point of View*. London: Putnam's Sons, 1927; HIPPLE, Walter John: *The beautiful, the sublime & the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957; ANDREWS, Malcolm: *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. California: Stanford University Press, 1989. En español destaca la obra de MADERUELO, Javier : *Nuevas visiones de los pintorescos*. El paisaje como arte. Tegui-se : Fundación César Manrique, 1996

en relacionar el concepto pintoresco con la pintura de paisaje, como una categoría relacionada con la variedad y la irregularidad de las formas en su obra *Three essays on the picturesque*. Gilpin situaba la novedad como una fuente generadora de placer, una sensación que sobrecoge al viajero “más allá del pensamiento” y que le anima a representar las escenas que observa de una forma que no sólo supone copiar de la naturaleza sino a representar “scenes of fancy” (Gilpin 1792, 52). Gilpin descubrió que la belleza de la naturaleza no sólo debía ser observada sino que necesitaba representarse ordenando sus elementos adecuadamente en la mente del observador, por ello animó a los viajeros a analizar la naturaleza con ojo de pintor, componiendo sus partes formando un todo comprensible en una escena; una forma de ver la naturaleza que nos recuerda mucho al cuadro de la naturaleza del que hablará después Humboldt: “Hence the necessity of unity, or a whole, in painting. The eye on a complex view, must be able to comprehend the picture as one object, or it cannot be satisfied” (Gilpin, 1802, p.6)

A finales de siglo, el término pintoresco ya se había extendido desde el ámbito de la pintura, la arquitectura y el jardín hasta otras esferas y será reformulado por teóricos como Price, Payne Knight y Repton que entraron en la llamada *the picturesque controversy*³. Estas categorías suponen la esencia de lo que será el hombre moderno, cambiando la forma de aproximarse a la naturaleza y generando nuevas definiciones de belleza. Las imágenes naturales abrieron las puertas hacia nuevas ensoñaciones en el hombre moderno, que empezaba a sentir que no podía manipular la naturaleza a su antojo. El viaje se convirtió en una búsqueda de la belleza en sus formas más curiosas y sorprendentes. A partir de la proliferación de los libros de viaje, las ilustraciones empezaron a ser un elemento necesario para poder transmitir al lector de forma visual lo que se describía en el texto de los viajeros.

Durante los siglos XVIII y XIX, la figura de los artistas en torno a los viajes y expediciones era muy ambigua, tal como han discutido algunos estudios fundamentales sobre el tema y que muestran cómo el arte y la ciencia se asocian de una manera intrínseca a través del viaje.

Así lo muestra Stafford en su clásico *Voyage into Substance* (1984) y después Bernard Smith, que argumentó que en el contexto de la exploración, los artistas profesionales no se diferenciaban mucho de los científicos, ya que podían tener distintas formaciones pero so-

3 Sobre la llamada “picturesque controversy” véase Dyck, Dorothy (1991): *The development of the Picturesque and the Knight-Price-Repton Controversy*. Tesis presentada en el Departamento de Historia del Arte de McGill University, Montreal.

lían hacer trabajos similares (Smith 1985, 3). Por una parte, empezada a popularizarse el famoso Grand Tour, un viaje típico del incipiente Romanticismo que solían realizar los burgueses como parte de su formación; y por otra, las expediciones científicas ligadas al proyecto de la Historia Natural empezaban a demandar artistas que trabajaran al servicio de la ciencia.

Gran parte del proyecto ilustrado estuvo basado en la creación de una Historia Natural que consistía en la sistematización de conocimiento a través de la clasificación de la naturaleza. Pretendía abarcar toda la superficie terrestre, cuantificando, especificando y ordenando todos los elementos de la naturaleza. La principal aportación a la Historia Natural fue la del naturalista Carl von Linné, sus obras clave *Systema Naturae* (1735) y *Species Plantarum* (1753) suponen el principal referente en la manera de construir y clasificar el mundo, así como en la forma de aprehenderlo. El uso del latín para la nomenclatura de la especie, fue precisamente el factor globalizador que propició su gran recepción a nivel continental. En la segunda mitad del siglo XVIII, su taxonomía ya estaba implantada en toda Europa y surgió una importante corriente de numerosos discípulos linneanos que se lanzaron a recolectar, medir, anotar y dibujar el planeta en un gran proyecto global de clasificación. Con la catalogación de la naturaleza ésta se volvió narrable a través de las imágenes. Así creció la literatura de viajes, la ciencia vista y narrada por los ilustrados, que empezó a viajar difundiendo a través de las fronteras, dando un carácter científico a la información visual.

Por su parte, Humboldt mostró una especial atención a la ilustración de sus obras y él mismo realizaba sus dibujos, aunque éstos solían ser acabados en Europa por artistas seleccionados por él. Desde su llegada a París había convocado a pintores y grabadores para que transformaran sus memorias en material precioso para ilustrar sus publicaciones. En esta tendencia, se aprecia la influencia de Goethe, conocedor de los límites de la palabra y el poder evocador de las imágenes. En sus primeras obras, Humboldt ya reflexionaba sobre los problemas de su época en torno a la representación pictórica y las ciencias naturales, recalca la conciliación entre la reproducción de imágenes y la impresión que estas pueden provocar en el espectador y delimitaba “dos intereses opuestos, que son el efecto agradable y la exactitud” (Humboldt 2007, 59), haciendo una alusión al placer estético que puede suponer una representación de la naturaleza. Para el viajero, la naturaleza no sólo era objeto de su investigación sino que también suponía una fuente de deleite y de placer. Su expedición se hizo de forma independiente y autofinanciada, en un viaje que tenía un objetivo principalmente científico, pero que también se podría designar como un viaje pintoresco, por su modo romántico de admirar a la naturaleza en su conjunto, con los ojos de un artista conmovido por la belleza que encontraba a su alrededor.

Esa doble mirada entre ciencia y arte fue lo que le permitió a Humboldt elaborar una teoría del paisaje en la que se aúnan todos los elementos en una nueva forma de representar la naturaleza, completando la información científica más rigurosa con el sentimiento que provoca en el hombre encontrarse frente a la inmensidad de la Naturaleza.

Es por el valor que el científico prusiano daba a la imagen que se decidió a acompañar su relato con un Atlas Pintoresco, una obra con 69 imágenes acompañadas de su correspondiente texto que se publicaría en 1810 y se reeditó en 1816 como *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*⁴ Esta segunda reedición fue una versión abreviada, en un formato menor que contaba con sólo una pequeña parte de las láminas. Al ser más económica, fue la más difundida pero la eliminación de láminas –aunque no de contenidos– la convierten en una obra algo problemática en su carácter visual.

Pintores al servicio de la ciencia

Hay que subrayar, como afirma Labastida, que una de las diferencias importantes entre el trabajo realizado por Humboldt y el que realizaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII los científicos hispanos que visitaron diversos sitios de América, estriba en que todos esos trabajos –entre los que destaca José Celestino Mutis y Francisco José de Caldas en el Nuevo Reino de Granada; los de Martín de Sessé y José Mariano Mociño en Nueva España o los de Alejandro Malaspina a través del Pacífico– tardaron casi un siglo en publicarse y no llegaron, en su mayoría, a difundirse en el extranjero hasta mucho más tarde, aunque también contaron con numerosos artistas que ilustraron sus descubrimientos⁵. Por el contrario, la obra de Humboldt estuvo a la disposición del mundo culto y de los científicos de la época; Humboldt no reparó en gastos y pagó de su bolsillo la edición de una obra de magnitud pocas veces igualada, en la que se dan la mano el rigor científico y la belleza: los treinta títulos que forman *El Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente* se empezaron a publicar en 1805 y el último de los volúmenes salió en el año 1839. La mayoría fueron publicados en francés, en diversas imprentas de París, y aunque todos reconocen como autores a Humboldt y Bonpland, lo cierto es que se viene reivindicando en las últimas décadas que también hicieron sus aportaciones otros autores de Europa y Nueva España (Labastida, 2004). En el caso de este tex-

4 A partir de ahora nos referiremos a esta obra como *Vues des Cordillères*

5 Sobre los pintores de las expediciones españolas véase Puig Samper, Miguel Ángel (2012) “Illustrators of the New World. The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment”. *Culture & History Digital Journal* 1(2): m102. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2012.m102>

to, la llamada de atención es para aquellos artistas que también aportaron su trabajo y dedicación, poniéndose al servicio de Humboldt para elaborar las láminas que se publicaron en sus propias obras.

Dentro de la producción que generaron los viajes de Alexander von Humboldt, sin duda, *Vues des Cordillères*⁶ guarda un lugar realmente especial por ser una de las obras más originales del erudito prusiano. Este gran libro de imágenes de América se compone de 69 ilustraciones y 62 fragmentos de texto narrativo. Cada fragmento de texto se corresponde a una de las láminas –en ocasiones, también a dos o tres– pero no existe un relato continuo a lo largo de la obra, sino que son las láminas las que la estructuran, explicadas individualmente a través de un texto que podrían ser leídos en conjunto o de forma independiente entre sí. No se trata de unas imágenes acompañadas de texto, ni de una narración complementada por ilustraciones, sino que ambas partes se enriquecen entre sí, en un conjunto que forma el Atlas Pintoresco; el gran libro del imaginario de América, que impulsaría una nueva revalorización de su historia y su cultura.

Es un hecho que *Vues des Cordillères* es una obra que destaca por una atención, especialmente cuidadosa, hacia la ilustración de imágenes en gran formato. En palabras de Minguet y Duviols está la gran repercusión que la obra de Humboldt había tenido en su tiempo:

La edición de las Vistas, en 1810, es un acontecimiento sin precedente en la literatura de viajes. El uso del color, el tamaño inusitado de la obra [grande en folio] todo señala la importancia que Humboldt daba a la imagen, no ya como sencilla ilustración destinada a amenizar la lectura, sino como testimonio científico y como demostración [...] Texto e imagen se responden y se complementan de manera convincente y novedosa (Humboldt 1995, XIII).

Y si bien es cierto que esto es lo que ocurre en el caso del paisaje americano, no debemos olvidar el legado que Humboldt recibe de los numerosos atlas pintorescos que se publicaron en la época, fruto de la colaboración de viajeros y artistas. Fue durante las dos últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX cuando prosperó el género del viaje pintoresco gracias a publicaciones como las de Jean-Claude Richard de Saint Non (*Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 1781-1786), de Jean-Pierre-Laurent Houël (*Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Li-*

pari, 1782-1787), del conde de Choiseul-Gouffier (*Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782-1822), de Louis-François Cassas (*Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse-Egypte* en 1796 y *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et Dalmatie* en 1802) y otros que no necesariamente llevaban la palabra “pintoresco” en su título pero que responden a ese mismo formato, como es el caso de Thomas Daniell que ilustró su viaje a la India en *Oriental Scenery* (1795–1807). Todos ellos contaban con ilustraciones en gran formato que iban acompañadas de un texto narrativo que explicaban las vistas que se representaban. Este formato, tenía su origen en la veduta, de tradición italiana y muy asociada al *Grand Tour* y el viaje pintoresco.

El viaje a Italia fue un recurso muy utilizado por grandes autores de sobra conocidos como Goethe, Montaigne, Stendhal o Chateaubriand. En el caso de Humboldt, previo a su viaje americano, ya conocemos el tour europeo que realizó por Holanda e Inglaterra junto a Georg Forster (Bernd Kölbel, et al. 2008), donde pudo establecer contacto con las teorías artísticas de los románticos ingleses⁷ y también sabemos que pasaría largo tiempo en Italia tras volver de su viaje por el Orinoco, en busca de los mejores pintores para ilustrar sus *Vues des Cordillères*.

Humboldt recorrió parte de España y los vastos territorios que hoy integran seis países de América Latina: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba y México. Aunque sus primeras investigaciones se centran, especialmente en las ciencias naturales, no sólo le interesa la botánica y la geología, sino también los perfiles de las montañas y su entorno. Su amplia producción científica, tras este viaje, se puede considerar como uno de los mayores legados científicos del siglo XIX sobre el estudio de la naturaleza. Y no se debe olvidar que su obra también tuvo su influencia en la Historia del Arte y en la representación del paisaje natural.

La pintura de paisaje para Humboldt ofrecía grandes posibilidades para la ciencia por ser capaz de representar con gran exactitud los detalles más imperceptibles de forma visible y a su vez, integrarlos dentro de un cuadro o una vista. En este sentido, Humboldt habla en repetidas ocasiones de la impresión total de la naturaleza que sólo puede ser transmitida por el arte de la pintura, afirmando que pese a la riqueza de la lengua escrita, hay ciertas cosas que sólo pueden ser representadas a través de la pintura:

6 En español Vistas de las Cordilleras y los Pueblos Indígenas de América, también ha sido traducida en alguna edición española como Sitios de las Cordilleras y los Pueblos Indígenas de América, como en el caso de la editada en 1878 en Madrid, Imprenta Gaspar.

7 Esta cuestión la he desarrollado en un trabajo anterior en GARRIDO, Elisa: “Alexander von Humboldt and British Artists: The Oriental Taste” en *Culture and History*, Vol 2, No 2 (2013) <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.026>

Diese ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände hat, trotz der herrlichen Kraft und Biagsamkeit unserer vaterländischen Sprache, grosse Schwierigkeiten der Composition. Der Reichthum der Natur veranlasst Anhäufung einzelner Bilder (Humboldt 1808, VI)

Uniendo la labor del artista a la representación de la naturaleza, los paisajes que forman parte de Vistas de las Cordilleras, son cuadros que unen la ciencia y el arte; ilustraciones de elaboración rigurosa que integran las cordilleras con los monumentos y la cultura autóctona.

Algunos de los pintores de renombre de esta época que transformaron las memorias americanas de Humboldt en material ilustrado fueron Josef Anton Koch (1768-1839), Gottlieb Schick (1776-1812), Johann Friedrich Gmelin (1760-1820) o Jean Thomas Thibault (1757-1826); artistas formados en París, Roma y Berlín. Además de estos y otros dibujantes que convirtieron sus bocetos y esquemas en grabados, hay láminas que provenían de otros manuscritos y colecciones privadas. En definitiva, Humboldt es autor intelectual de la obra escrita pero no de las ilustraciones finales. Los pintores escogidos por Humboldt habían sido seleccionados a conciencia y él mismo pasó un largo tiempo en capitales europeas asesorando a los que iban a representar sus láminas. Estamos ante una obra que debió ser reproducida en su mayoría por artistas que, podemos llamar, de gabinete; pintores y grabadores que

seguían las instrucciones de Humboldt, pero que mayoritariamente nunca habían salido de Europa ni habían podido contemplar las imágenes que ellos mismos reproducían. En varias láminas se apunta que el dibujo se hizo a partir de bocetos del propio Humboldt, realizados sobre el terreno [con la dificultad que ello conlleva], y terminadas por los artistas europeos. Humboldt era conocedor de estas dificultades y por eso, se justificaba afirmando que había tratado de dar la mayor exac-

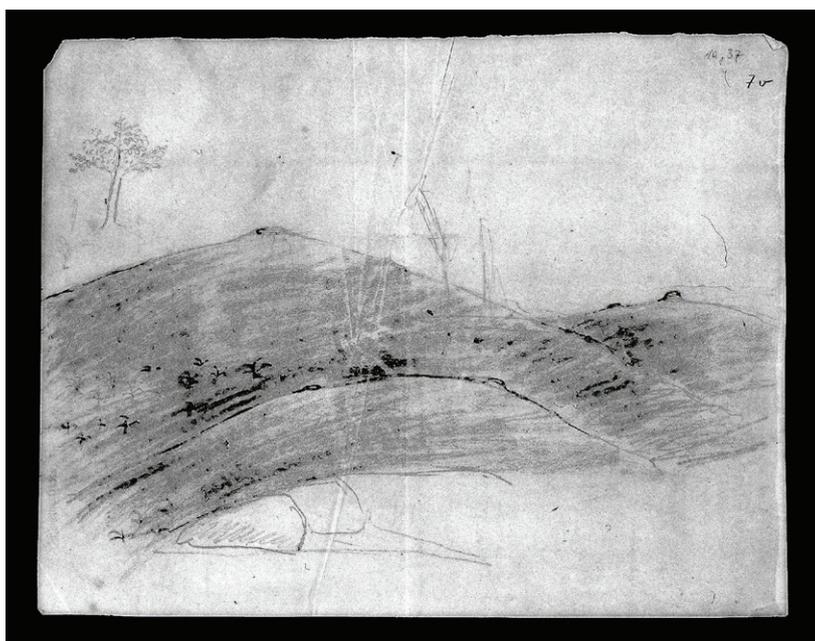


IMAGEN 1: Boceto realizado por Humboldt. Facsimile digital de una reproducción fotográfica, depositada en el archivo del Centro Alejandro de Humboldt, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften



IMAGEN 2: Lámina XVI, "Vue du Chimborazo et du Carguairazo", Humboldt 1810.

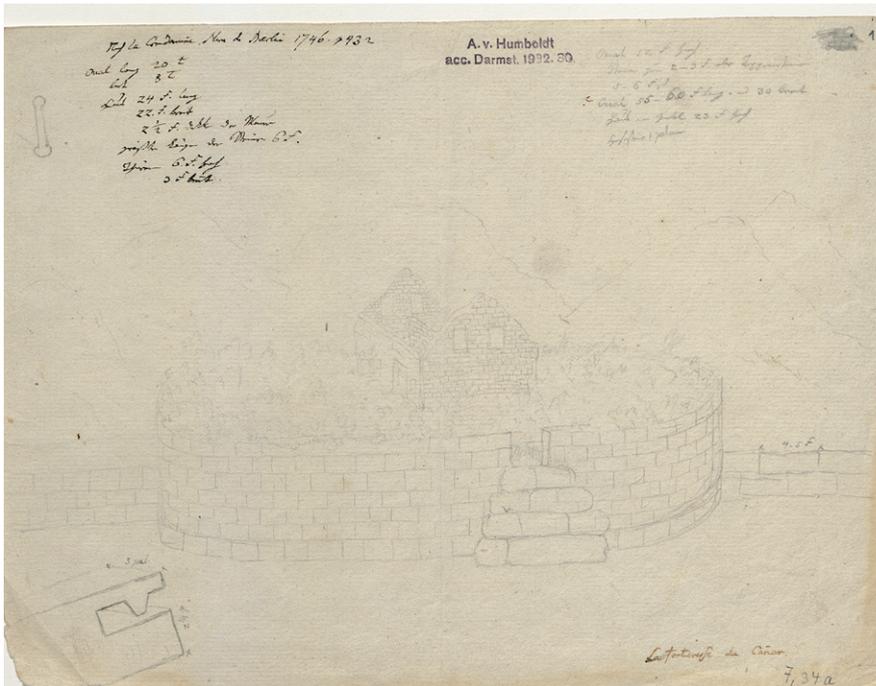


IMAGEN 3: Boceto a lápiz «La forteresse du Cañar», Humboldt s.f. Archivo digital de la Staatsbibliothek de Berlin



IMAGEN 4: Lámina XVII, "Monument Péruvien du Cañar", Humboldt 1810.

Ceux qui s'occupent de la partie pratique des arts savent combien il est difficile de surveiller le grand nombre de planches qui composent un Atlas Pittoresque. Si quelques unes sont moins parfaites que les connaisseurs ne pourraient le désirer cette imperfection ne doit pas être attribuée aux artistes chargés, sous mes yeux de l'exécution de mon ouvrage, mais aux esquisses que j'ai faites sur les lieux dans des circonstances souvent très pénibles (Humboldt 1810, V)

Humboldt era un excepcional teórico, conecedor de la teoría artística y sin embargo la precariedad de condiciones en el momento de la elaboración de sus dibujos queda patente si comparamos sus bocetos con la obra final, acabada en Europa. Pese a haber recibido formación artística durante su juventud, hemos de pensar la dificultad que supone un dibujo al natural y sobre el terreno, en el transcurso de un viaje complicado y lleno de obstáculos, por la naturaleza imprevisible.

Entre los artistas que participaron en la elaboración, se cuentan unos veinticinco entre pintores y grabadores. Sus nombres aparecían en letra pequeña en la parte inferior de las láminas. Muy frecuentemente pasan desapercibidos y en diversas reediciones de la obra sus nombres, directamente, desaparecen de las láminas. Estos artistas eran empleados al servicio del científico y su tarea quedaba relegada a reproducir imágenes que se integraban en una obra mayor, cuyo autor intelectual era Humboldt.

titud à la representación de los grabados, pero por las circunstancias en las que había tenido que dibujar, sus bocetos podían ser imperfectos y los artistas habían tenido que completarlos de la mejor forma posible:

J'ai traité de donner la plus grande exactitude à la représentation des objets qu'offrent ces gravures.

Para comprender el significado de una imagen elaborada en una época particular y en un lugar preciso, es necesario identificar lo que el conjunto de elementos nos comunica a través del espacio y el tiempo, sus símbolos y sus iconos en cada momento. El artista, inevitablemente, impone sobre el paisaje su impronta con todo su bagaje cultural –siempre



IMAGEN 5 Lámina 3, "Vue de la Grande Place de Mexico", Humboldt 1810

bajo la supervisión de Humboldt— y así lo representa el trabajo final. A través de la historia de una de estas imágenes, vamos a ver cómo hay diversos autores detrás de ella, ya que la misma lámina se descontextualizará transformándose a través de pequeños detalles en distintos momentos. La obra primigenia de un artista nos muestra realidades distintas según su contexto y sus espectadores.

La Vista de la Plaza Mayor de México y sus múltiples contextos

Tradicionalmente, las imágenes del Atlas Pintoresco de Humboldt han sufrido mucho. Las sesenta y nueve láminas que habían compuesto la obra primigenia, provocaban un elevado precio de la obra. Por este motivo, se reeditó después en un formato más pequeño y económico en el que se seleccionaron únicamente diecinueve imágenes que se consideraron las indispensables, lo que nos da una idea de la descontextualización y la poca atención que han recibido las láminas de este trabajo. Se puede decir que la frecuente desmembración de la obra en grabados separados de su texto original y las numerosas reediciones de este Atlas Pintoresco que no han prestado atención a su carácter complementario de texto-imagen, han provocado que se fragmente la obra y las imágenes queden en segundo plano. Poco se sabe, en general, sobre muchos de los artistas que Humboldt empleó para ilustrar las imágenes que se presentan en su Atlas Pintoresco. Como ya se ha comentado, muchas se basan en bocetos del propio autor, aunque no todas siguen esa pauta; algunas son extraídas de códices y otras publicaciones, mientras que otras son dibujos realizados por otros autores, como es el caso de la que presentamos aquí.

Esta imagen está basada en una lámina original de un artista valenciano: Rafael Ximeno y Planes. Ésta muestra la plaza mayor de Mexico y la estatua ecuestre de Carlos IV, que había sido diseñada por el famoso arquitecto Manuel Tolsà. El propio Humboldt lo comenta

en el texto, afirmando que reproduce una copia fiel de la lámina realizada por el artista Rafael Ximeno: "la gravure que je publie est la copie fidèle⁸ d'un dessin fait, dans des dimensions plus grandes, par M. Ximeno, artiste d'un talent distingué, et directeur de la classe de de peinture à l'académie de Mexico" (Humboldt 1810, 9)

Subrayo la afirmación copia fiel para que prestemos especial atención a la imagen original y la que se convierte en la reproducción de Humboldt. La imagen original de Ximeno la conocemos a través de un grabado realizado por Joaquín Fabregat, encargado de la dirección de grabado y compañero de Ximeno en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México. Si comparamos ambas imágenes, vemos que existen ciertas diferencias entre los dos grabados que forman parte de la obra acabada por Bouquet, en el caso de Humboldt, y por Fabregat, en el caso de Ximeno. Por una parte, la inscripción en la parte inferior que dice lo siguiente:



IMAGEN 6 "Vista de la Plaza de México", BNE, Rafael Ximeno (dib.) y Joaquín Fabregat (grab.), 1797

VISTA DE LA PLAZA DE MEXICO, NUEVAMENTE ADORNADA PARA LA ESTATUA EQUESTRE DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA REYNANTE CARLOS IV, que se colocó en ella el 9. de Diciembre de 1796, cumpleaños de la Reyna Nuestra Señora MARIA LUISA DE BORBON, su amada Esposa, por Miguel la Grua, Marques de Branciforte, Virrey de Nueva España, quien solicitó y logró de la Real Clemencia erigir este Monumento para desahogo de su gratitud y consuelo general de todo este Reyno, e hizo grabar esta Estampa que dedica a Sus Magestades, en nuevo testimonio de su fidelidad, amor y respeto

8 Las cursivas son mías

Sobre los autores valencianos, se conocen datos acerca de su papel reformador de las artes en México. Rafael Ximeno y Planes fue un pintor y grabador, nacido en Valencia en 1759, cuya formación estuvo vinculada a la academia de la misma ciudad, hasta que se trasladó a Madrid y Roma para completar sus estudios. Llegó a México en 1794 donde se le reconoció su talento que le valió el cargo de la dirección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. Se le reconoce por sus aportaciones a la Academia donde promovió la introducción de la corriente neoclásica y su permanencia a cargo de la dirección de la academia de san Carlos de



IMÁGENES 7-8 Detalles del Caballo en el grabado de *Vues des Cordillères*



IMAGEN 9 Escultura fotografiada de la estatua ecuestre en México

la ciudad de México. Fue uno de los principales impulsores de la transición del barroco novohispano al estilo neoclásico. Gracias a su papel en la academia empezará a promoverse una percepción distinta de la pintura de otros géneros, donde no solo se presentaban los motivos religiosos del Barroco. Fue muy prolífico en el retrato, arte por el que también inmortalizó al propio Humboldt y a varios personajes ilustres de Nueva España (Rodríguez Moya 2003, 77). Por su parte, Fabregat se había formado, también, en Valencia y llegó a México en 1788 para hacerse cargo de la Dirección de Grabado, también de la Academia de Bellas Artes mexicana (Carrete y Villena, 1990).

En la obra que reproduce Humboldt, éste describe la escena en el texto que acompaña a la imagen, mostrando su admiración por la belleza de la ciudad, prestando una atención preferente al caballo creado por Manuel Tolsà que reproduce Ximeno. Sobre la estatua, afirma que no se la conoce con otro nombre que no sea el de "Gran Caballo", pese a que en realidad, a día de hoy es comúnmente conocida como "El Caballito". La estatua ecuestre de Manuel Tolsá absorbe toda su atención como figura ornamental del ideal clásico. Ésta representa al rey con toga de drapeado helenístico, en una posición majestuosa y heroica, que a Humboldt le sugiere una comparación con la estatua ecuestre de Luis XIV en París, o Marco Aurelio de Roma, en la colina del Capitolio. La estatua ecuestre de Humboldt se reproduce de una forma mucho más majestuosa que la representada en la imagen de Ximeno, que se corresponde quizá, a una visión más realista de la apariencia del monarca español, mientras que en *Vues des Cordillères* aparece de forma muy idealizada.

La fachada de la catedral, de estilo barroco tardío, al que Humboldt denomina, „estilo indiano o morisco” o “el comúnmente llamado gótico” (Humboldt 1810, 7) denota cierta falta de interés en la clasificación estilísti-

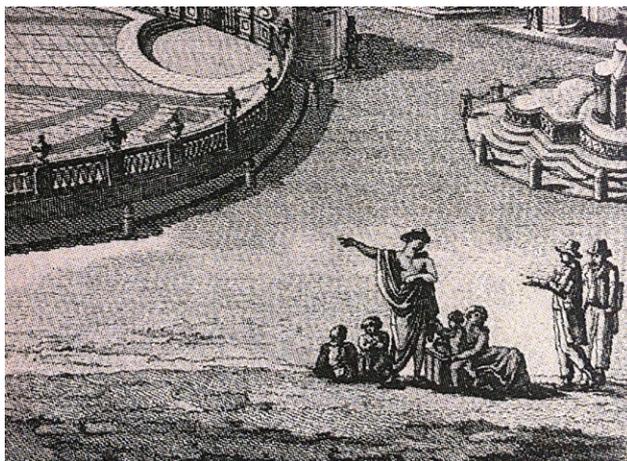


IMAGEN 10 "Detalle del grupo en el grabado de *Vues des Cordillères*"



IMAGEN 11 "Detalle del grupo en el grabado de Ximeno y Fabregat"

ca, que evidenciaría un rechazo de Humboldt por el estilo Barroco. Esta era una opinión muy difundida entre algunos intelectuales del momento como Winckelmann y Quatremère de Quincy, la profusión de adornos y su identificación con el absolutismo provocaba el rechazo de aquellos que valoraban la cultura clásica como la sociedad más elevada a la que había llegado el hombre (Kügelgen 2009, 105-120)

Humboldt añade otras modificaciones. Sitúa en una esquina dos pequeños grupos, uno de viajeros y otro de nativos. El grupo de indígenas está en situación de reposo, y los dos viajeros, vestidos a la europea se sitúan junto a ellos. Humboldt menciona en el texto que estos indígenas son los guachinangos, la clase más baja de los pueblos mexicanos; no obstante los ilustrados viajeros de la imagen están interactuando con ellos. Esta interacción es muy simbólica, ya que el propio Humboldt se sitúa al margen de la imagen, intentando establecer una comunicación con el pueblo nativo. Por lo tanto, proyecta una imagen de sí mismo tal como quería que sus lectores le viesen. Vemos que Humboldt ha modificado un detalle muy importante de la obra primigenia; el grupo de indígenas de Fabregat estaba siendo analizado, como si de un objeto exótico se tratara, por un caballero que porta, ni más ni menos, que una gran lupa en su mano. Esta era la imagen del típico viajero ilustrado, aquel que observa a los locales desde la lejanía y que Estrella de Diego define como el "viajero intacto" que no se mezcla con los locales y nunca pierde su imagen de "caballero" (2014, 35). La reproducción de Humboldt elimina este detalle e intenta mostrarse de igual a igual con el pueblo americano. Para algunos investigadores, la interacción de ambos grupos muestra cómo el viajero proyecta su mirada hacia la cultura local de forma direccional: "The scientific traveler can capture the local views but never the locals' views" (Ochoa 2004, 106). Por lo tanto, pese a sus intentos de evitarlo, Humboldt permanece como un observador para la cultura local.

Una imagen muy estandarizada en la narrativa de viajes y especialmente, en los atlas pintorescos, era incluir a los propios viajeros admirando antigüedades clásicas o maravillas naturales, dentro de una vista panorámica. Esto es un recurso que Humboldt utiliza dentro de sus *Vues des Cordillères*, del mismo modo que ya lo había hecho anteriormente Choiseul-Gouffier en su *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782) que es citado por el prusiano, en su obra, como una de sus referencias (Humboldt 1810, 324), así como otros muchos autores de estos atlas pintorescos. Algunos nativos, ataviados normalmente con atuendo muy folklórico, solían situarse en los extremos adornando la escena. Pero, aunque Humboldt nos invita, en su texto, a observar el ropaje típico de los guachinangos, vemos que el ropaje del indígena dista mucho del que representarían en su día Ximeno y Fabregat. Mientras que los personajes de Ximeno, de pelo largo y rasgos indígenas, parecen reclamar la atención de un caballero vestido a la europea, que les da la espalda con un gesto casi de desprecio, los guachinangos de Humboldt parecen un grupo escultórico clásico que bien podría mostrarse en un Museo Capitolino y cuyo personaje principal, ha sustituido su sombrero por un peinado al estilo Venus de Milo. Además, el personaje de capa y sombrero chambergó⁹, desaparece por completo en la versión de *Vues des Cordillères*.

Con el tiempo, esta imagen ha sido también reproducida en innumerables ocasiones, hasta llegar a difuminar su verdadera autoría. En algunos archivos ya la encontramos con firma anónima y en otros como una imagen más de la obra de Humboldt. Ha sido modificada una y otra vez por artistas posteriores, según el

9 El chambergó es un sombrero blando de copa relativamente baja con una o las dos alas dobladas y sujetas a la copa con presillas o broches. Se tiene constancia gráfica de su utilización como parte del uniforme de campaña del ejército español en zonas de elevada insolación, como en la Guerra de Cuba y en la de Filipinas.

público al que se dirigía. Así, la obra inicial de Ximeno desaparece en una amalgama de modificaciones que generan la impresión, cada vez, de una nueva obra. Algunas se han coloreado, convirtiéndose en vistas ópticas, y a otras se les han añadido escenas costumbristas, recreando los usos y costumbres novohispanos, añadiéndole color, nuevas escenas y creando nuevos personajes¹⁰. Algunas reproducciones de esta lámina ya aparecen como anónimas y su autoría queda difuminada por las numerosas reproducciones que se han hecho de ella. Fue recuperada para otras publicaciones posteriores tras haber pasado muchos años como, por ejemplo, en la obra *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica* (Rivera 1880, xxiv-xxv)



IMAGEN 12 Detalle de la lámina VII "Pirámide de Cholula", Humboldt 1810"

Imágenes entre lo Antiguo y lo Nuevo

Para Humboldt, como para la mayor parte de los hombres de la Ilustración, el viejo continente era la cuna del arte y los mejores artistas estaban allí. Así mismo, la naturaleza que él conocía era pintoresca y bella, mientras que el paisaje americano le sorprendía y le atemorizaba. Las referencias a lo pintoresco, siempre se asocian con la comparación a un paisaje europeo, así por ejemplo, cuando habla sobre los Andes, se remite constantemente a los Alpes y los Pirineos. Y en el caso de la belleza, Humboldt encuentra que nada puede superar a las formas clásicas greco-romanas y considera el arte precolombino como imperfecto, aunque interesante como objeto de estudio. En las láminas, la presencia de los cánones estilísticos europeos son evidentes en numerosas ocasiones. Por ejemplo, el caso de la lámina VII "Pirámide de Cholula", que responde al esquema de obra acabada a partir de un esbozo de Humboldt, y fue acabada por Gmelin en Roma. El legado artístico no sólo se aprecia en los ropajes de los dos hombres que presentan drapeados que podríamos definir como clásicos, sino que si nos fijamos en la figura tumbada a la izquierda, vemos que presenta un hombre semidesnudo y en una postura forzosa, parecida al escorzo de una escultura clásica.

El gusto por el neoclasicismo fue transmitido principalmente a toda Europa a través de la obra de Johann

Joachim Winckelmann. Los hermanos Humboldt, además, asistieron a las clases de Christian Gottlieb Heyne, cuyas lecciones de arqueología eran atendidas por los alumnos de la universidad en Göttingen, unas influencias que aún no han sido demasiado resaltadas por los investigadores (Kügelgen 2009, 105-120). Ya en su *Relación Histórica de Viaje*, Humboldt traza analogías relativas a la historia del arte tradicional europea y su percepción de América se orienta según antecedentes de la antigüedad clásica, como ya resaltó Lubrich. En la selva tropical, el explorador realiza diversas asociaciones cuando habla, por ejemplo, de serpientes y alude a un episodio de Laocoonte en La Eneida, o cuando afirma sobre los habitantes del Caribe que son muy similares a unas antiguas estatuas de bronce (Lubrich, 2001). Para Lubrich, las referencias grecolatinas de Humboldt son en definitiva intentos por dominar al otro, conectándolo con aquello que le resulta conocido (Lubrich 2001, 753). En la misma línea, Mary Louise Pratt critica un discurso imperialista que responde a la mayor parte de viajeros del siglo XIX, condicionada por un único prisma europeo –principalmente culto, burgués y masculino– a través del que se observaba (Pratt, 1992). Es cierto que Humboldt utilizó éstas referencias y formaba parte íntegra de esos círculos, aunque hay que destacar que Europa como referente le servía, ni más ni menos, para destacar la superioridad de la naturaleza americana, contrario a lo que muchos de sus contemporáneos habían defendido (Gerbi, 1960). Humboldt quedó impactado por aquellas regiones y principalmente, utilizó esas analogías para reflexionar sobre la grandeza del paisaje americano:

Le sol classique de l'Italie renfermait donc, parmi tant de prodiges de la nature et des arts, une de ces bifurcations dont les forêts du Nouveau-Monde nous offrent un autre exemple, sur une échelle beaucoup plus grande (Humboldt 1819, 524).

¹⁰ Véase al imagen en los distintos archivos como en Museo de América, Madrid (Nº inv. 351) <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/Exposicion/Seccion1/sub4/Obra06.html?seccion=6&obra=6&origen=> [Fecha de acceso: 20 de octubre, 2014] Y otras reproducciones anónimas: <http://hispanoamericaunida.files.wordpress.com/2013/07/vista-de-la-plaza-mayor-mexico-anonimo.jpg> [Fecha de acceso: 20 de octubre, 2014], <http://www.philaprintshop.com/images/vuemexcity.jpg> [Fecha de acceso: 20 de octubre, 2014]

Este tipo de asociaciones no fueron exclusivas de Humboldt sino que son un recurso muy frecuente en los principales relatos de viaje de la época, que él mismo había leído y que influyeron enormemente en su trabajo. Por ejemplo, en el primer viaje de Cook al Pacífico, Banks comparaba el paisaje constantemente con obras clasicistas europeas y a los propios tahitianos con los antiguos griegos: "Their customs suggested parallels with classical antiquity. They sang in praise of their visitors like ancient Greeks" (Smith 1985, 41). También Bouganville que viajó a Tahití un año antes que Cook, comparó a sus habitantes con los dioses griegos, algo que también había hecho Payne Knight, uno de los principales teóricos sobre la teoría de lo pintoresco, comparando las sociedades primitivas contemporáneas con las culturas clásicas de la Antigüedad en su obra *An analytical inquiry into the principles of taste* (1805).

Para Humboldt, como para muchos de los personajes que se movían en sus círculos, era evidente el gusto por el clasicismo, entendido como la cúspide de la civilización y la más alta cultura. Producto del gusto clásico reinante en Europa y que también sacudió a Alemania, tras el éxito de la obra de Winckelmann, el legado clásico estaba presente en todas las esferas de la vida académica y social. El mundo clásico representaba el ideal de aquello que nosotros mismos quisiéramos ser y conseguir, citando a Wilhelm von Humboldt: "Als Ideal desselben, was wir selbst sein und hervorbringen möchten" (Scuria 1985, 91).. Para Humboldt, el viejo continente era el símbolo del progreso y la cultura clásica, la cuna de la civilización. La naturaleza europea que él conocía era pintoresca, mientras que el paisaje americano le sorprendía y le atemorizaba. Esto se muestra en sus textos donde su narrativa se siente conmovida frente al gran espectáculo de la naturaleza pero no se desprende de los grabados de *Vues des Cordillères*. Mientras que sus seguidores posteriores, como los pintores de la Hudson River School, mostrarán en sus obras lo sublime del paisaje americano, los grabados de su atlas sólo muestran sus escenas pintorescas; lo que la mayor parte de sus dibujantes, productos de la academia europea, pudieron representar.

Está asumido que lo pintoresco está fuertemente ligado a la teoría artística europea: la vista de ruinas en el paisaje, los jardines y la representación de la antigüedad clásica. Sin embargo, es curioso que *viaje pintoresco* sea un término ampliamente utilizado para designar los relatos de muchos viajeros a través de otras regiones lejanas y la búsqueda de lo exótico en otros continentes, lo que nos lleva a una continua amalgama de miradas cruzadas. Pero América no constituía lo viejo —o lo clásico— sino lo nuevo, una naturaleza que no podía responder a viejos patrones. El viajero, ya fuese científico o artista, deseaba encontrarse no sólo con lo bello sino con lo insólito y lo desconocido. Progresivamente, las fronteras americanas habían empezado a abrirse

agitando la imaginación y el deseo de intrépidos visitantes. Al encontrarse con parajes que nunca antes se habían visto, se encontraron en una nueva situación y de forma consciente o inconsciente, empezaron a asumir la tarea de domesticar lo diferente. Según Diener, para esto, el viajero de los trópicos se impuso dos tareas fundamentales: por una parte, descubrir un arquetipo para la representación del paisaje americano, por otra, construir un hilo conductor, vale decir, una ruta en territorios que sólo de forma incipiente habían sido comprendidos y explorados con el instrumental científico y artístico europeo (Diener 2007, 285-309). En esa línea, la interpretación de lugares exóticos y lejanos, usando motivos clasicistas como modelos imperiales de apropiación, sería un fenómeno muy repetido en los relatos de viajeros europeos. La formación académica europea de Humboldt, que había estado marcada por sus relaciones en los mejores círculos científico-artísticos europeos, tenía que dejar irremediamente una impronta en sus obras. Según estudios como el de Pratt, todos los viajeros científicos que hoy conocemos partirían de un mismo esquema y, actuando por principios científicos, comerciales y estéticos, se moverían siempre dentro de un circuito, en gran medida, predeterminado (Pratt, 1992). Este texto intenta reflejar que en el caso de las reproducciones artísticas del paisaje, asociadas al viaje y los atlas pintorescos, sucedería exactamente lo mismo.

Conclusiones

La heterogeneidad material, temática, geográfica y cultural, de documentos en *Vues des Cordillères*, la convierte en una gran obra colectiva, una amalgama de diversos saberes conjugados en el nuevo discurso. Para Ette, este nuevo orden de discurso se basa en el movimiento, una movilidad que también se hace extensiva hacia el público lector (Ette, 2008). Humboldt nos presenta en su obra un compendio de conocimiento que cuenta con múltiples autores. Por una parte, nos ofrece su visión de América en muchos aspectos pero también nos presenta láminas que fueron realizadas en Europa. Sin embargo, poco se ha destacado la autoría de estos artistas que elaboraron sus grabados y que imponen su visión a través de la gran difusión que las láminas han tenido, no sólo a través de la lectura de sus obras, sino también por separado. En este caso, existieron varios autores para una sola imagen: en primer lugar, Ximeno, el artista valenciano que elabora la imagen en América; después Humboldt, que toma la imagen y la lleva a Europa; y por último, Bouquet, que figura como autor final del grabado. En este caso, un dibujo es filtrado a través de la cultura visual de dos entornos muy distintos según el espacio al que estaban destinados. Mientras que los artistas europeos habían asumido los conceptos estéticos de lo pintoresco, aplicándolos en sus libros de viajes y buscaban la representación de la antigüedad en las ruinas clásicas, América representaba una nueva es-

cena, que escapaba a toda concepción clásica del paisaje. El dibujo de Ximeno fue enviado a España, en un grabado hecho por Fabregat, y Humboldt lo transportó desde América para que fuese terminado por Bouquet en París. En todos los casos, la imagen se pone en movimiento y se va traduciendo a nuevos contextos, tiempos y lugares.

La estética de lo pintoresco aplicó determinados conceptos estéticos y fomentó un planteamiento en todo lo relativo al paisaje, estableciendo una serie de tópicos que no eran válidos para representar el Nuevo Mundo, ni otras regiones que se escapaban de los cánones clásicos europeos y donde se proyectaron determinados estereotipos culturales.

Como hemos mencionado al principio, *Atlas Pintoresco* es un concepto de relato de viaje que lleva implícita una determinada vivencia, una experiencia y el relato de las impresiones que las escenas representadas provocaban en el ánimo de todo viajero. Pero existía una gran diferencia entre textos e imágenes; aunque Humboldt es autor final de sus escritos y sus bocetos, las láminas grabadas le son casi ajenas. Mientras que el autor de los textos que se publicaban era el propio viajero – que había experimentado en su propia piel los acontecimientos que relataba– las ilustraciones que lo acompañaban eran realizadas en los talleres europeos, por artistas que nunca habían estado en aquellos parajes que representaban. Esto se puede apreciar en el caso de Ximeno y Fabregat, porque éstos sí que presenciaron la escena que representaban. Esta cuestión se aprecia, especialmente, en el caso de la estatua ecuestre, que ellos representan más cercana a la imagen achaparrada de su rey, mientras que la imagen de Humboldt parece mostrar una figura más idealizada del monarca español. Las figuras indígenas de Ximeno y Fabregat, son apreciadas desde quien conocía la situación de estos grupos, cuyas costumbres eran observadas como objetos de estudio. Por el contrario, Humboldt elimina esa imagen negativa del explorador y equipara a los indígenas a las figuras de una especie de arcadia americana.

La representación de grupos de nativos en las escenas era muy frecuente. Su reproducción como personajes de la antigüedad clásica es un recurso muy repetido en todo tipo de viajes, que hacen que estos estereotipos clásicos se repitan innumerablemente en una especie de círculos de iterabilidad. Esta idea de la iterabilidad de las imágenes –en la que no puedo excederme más por la limitación de este texto, pero que trato en otros trabajos– es muy interesante en el caso de las láminas que se distribuían en, prácticamente, todos los atlas pintorescos de los siglos XVIII y XIX. Se trata de la reproducción de figuras estereotipadas cuando se reproducen desde la lejanía, que identifico con el signo definido por Derrida, que repite *lo mismo* siempre que eso mismo sea *otro* (Derrida, 1988). De ahí que la ma-

yor parte de formas que consideramos parte de ese *otro* se reproduzcan en las ilustraciones de los libros de viaje con estereotipos de la estética clasicista, vengan de donde vengan. En definitiva, sería la continua repetición de la otredad, independientemente de su contexto, a través de un mismo signo reiterado¹¹.

Quizá descontento con la reproducción de sus paisajes, que no mostraban la visión de América que él mismo había sentido, Humboldt acabó recomendando a los pintores que emprendieran sus propios viajes para experimentar *in situ* los paisajes que querían representar, de la misma forma que William Hodges (1744-1797) había hecho en las islas occidentales del mar del Sur (Humboldt, 2011, 239) y como posteriormente hicieron otros seguidores de Humboldt en las regiones tropicales como Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Ferdinand Bellermann (1814-1889), Eduard Hildebrandt (1818-1869), además de otro gran número de pintores que se basaron en las ideas de Humboldt para representar el paisaje americano (Löschner, 1988).

Las imágenes generaban un nuevo discurso. En este caso, se proyectaba una simbología del mundo clásico, un referente de la civilización europea y que se consideraba la cúspide intelectual. Mientras que las vivencias de Humboldt intentaban quedar plasmadas en las láminas que elaboraban sus pintores –como en el caso de la representación más realista de los grupos indígenas– la tendencia general se inclinaba hacia una visión preconcebida de las escenas. La elaboración de grabados, a posteriori, en los talleres europeos, dejaba su impronta en las láminas que circulaban. Las representaciones visuales de los lugares visitados por estos viajeros jugaban un importante rol en la forma en la que estas regiones y sus habitantes se instauraban en el imaginario popular. La mayoría de sus lectores podrían no haber estado nunca en esos lugares que veían, por primera vez, en sus manos. Las regiones lejanas eran representadas y encuadradas en un atlas pintoresco que ellos podían observar, manipular, transportar y poseer. Aunque, como hemos visto, lo pintoresco estaba fuertemente asociado a la teoría estética europea, una gran parte de los títulos dados a estas publicaciones pertenecen a viajes realizados en lugares culturalmente muy distintos, como las regiones tropicales. La narrativa de Humboldt, sus *cuadros de la naturaleza*, eran complicados de *enmarcar*. En una ocasión, Arago le comentó a Humboldt una cuestión muy acertada: “Toi, Humboldt! tu ne sais pas écrire un livre; tu commences, va, va, va, tu ne peux plus t’arrêter; exactement comme tu parles»¹². Aunque su relato seguía en movimiento, sus vistas ne-

11 Gracias a Lidia Mateo Leivas y Carmen Gaitán Salinas por sus comentarios en varias de estas cuestiones

12 Citado en MARCOU, Jules (ed.): *Life, letters and works of Louis Agassiz*. New York: Macmillan, p.177

cesitaban del lenguaje del arte para mostrarse y acabaron sometidas a las reglas académicas. Humboldt fue el primero en mostrar el Atlas Pintoresco de América, pero sus dibujantes tradujeron, amoldaron y adaptaron sus paisajes a los ojos europeos, lo que supuso el registro de una naturaleza desconocida que fue finalmente poseída, a través de lo pintoresco.

Bibliografía

- Adisson, Joseph (1712): "Pleasures of the Imagination". In: *The Spectator* magazine. Varios ensayos publicados entre los nos. 411-421
- Bernd Kölbl, Martin Sauerwein, Katrin Sauerwein, Steffen Kölbl, Cathleen Buckow (2008): "Das Fragment des englischen Tagebuches von Alexander von Humboldt". In: *HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, IX, 16: pp. 10-23.
- Carrete, Juan y Villena, Elvira (1990): *El grabado en el siglo XVIII. Joaquín José Fabregat*. Valencia. Madrid. México. Valencia: Generalitat Valenciana/Consell Valencia de Cultura
- Choiseul-Gouffier, Auguste de (1782): *Voyage pittoresque de la Grèce*. Paris: Tilliard
- Derrida, Jacques (1988): *Limited Inc.* Evanston, IL: Northwestern University Press
- Diego de, Estrella (2014): *Rincones de postales*. Madrid: Cátedra
- Diener, Pablo (2007): "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas" en *HISTORIA*, nº 40, vol. II, julio-diciembre 2007: pp. 285 -309
- Ette, Ottmar: "Las dimensiones del saber (geográfico). Los cuadros de la cultura de Alexander von Humboldt" en Cuesta, M. y Rebok, S. (2008): *Alexander von Humboldt: Estancia en España y viaje americano*. Madrid: Real Sociedad Geográfica - Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Gerbi, Antonello (1960): *La disputa del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Gilpin, William (1792): *Three Essays on the Picturesque*. London: Printed for R. Blamire in the Strand
- Gilpin, William (1802): *An essay on prints*. London: Straman
- Humboldt, Alexander von (1808): *Ansichten der Natur*. Band 1. Tübingen: Cotta
- Humboldt, Alexander von (1810): *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris: Schoell
- Humboldt, Alexander von et Bonpland, Aimé (1819): *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait, en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, et 1804, par*

- Al. De Humboldt et A. Bonpland, Relation Historique*, t. 2. Paris: Schoell
- Humboldt, Alexander von (1995): *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*. México: Siglo XXI
- Humboldt, Alexander von (2007): *Geografía de las Plantas*. México: Siglo XXI Editores.
- Humboldt, Alexander von (2011): *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: CSIC
- Kügelgen, Helga von (2009): "Klassizismus und vergleichendes Sehen in den Vues des Cordillères". In: *HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, X, 19, pp. 105-120
- Labastida, Jaime (2004): "Humboldt en la Nueva España". In: *Alexander von Humboldt: from the Americas to the Cosmos*. New York: Cuny, pp. 25-40
- Löschner, Renate, "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística de Latinoamérica en el siglo XIX", en: *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*. Exposición del Instituto Ibero-Americano. Berlín: Patrimonio Cultural Prusiano, 1988
- Lubrich, Oliver: "Como antiguas estatuas de bronce. Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinociales del nuevo mundo, de Alejandro de Humboldt" en *Revista de Indias*, 2001, vol. LXI, nº 223 pp. 749- 763
- Ochoa, John A. (2004): *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*. Austin: University of Texas
- Payne Knight, Richard (1805): *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*. London: T.Payne
- Pratt, Mary Louise (1992): "Alexander von Humboldt and the reinvention of América" en *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge, pp. 111- 143
- Rivera Cambas, Manuel (1880): *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica*. México: Imprenta de la Reforma
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2003): *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaime I
- Scurla, Herbert (1985): *Wilhelm von Humboldt: Werden und Wirken*. Berlin: Verlag der Nation.
- Smith, Bernard (1985): *European Vision and the South Pacific, 1768-1850: a study in the history of art and ideas*. Oxford: Clarendon Press
- Stafford, Barbara Maria (1984): *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account. 1760-1840*. Cambridge Mass. and London, MIT Press

¿Cómo citar?

Garrido, Elisa (2015): Arte, ciencia y cultura visual en el atlas pintoresco: Vista de la Plaza Mayor de Mexico. In: *HiN - Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* (Potsdam - Berlin) XVI, 30, S. 54-67. Online verfügbar unter <<http://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin30/garrido.htm>>

Permanent URL unter <<https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/solrsearch/index/search/searchtype/collection/id/16691>>