La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal

The View of Mexico in Carl Nebel and Adele Breton as a Construction of the Post-Virreinal Imaginary

Francisco Javier Pizarro Gómez
Universidad de Extremadura, Cáceres, España
jpizarro@unex.es
0000-0003-4588-1449

Angelika García Manso
Universidad de Extremadura, Cáceres, España
angmanso@unex.es
0000-0002-9068-9379

Recibido: 12/07/2024 | Aceptado: 01/10/2024

Resumen

Tanto las ilustraciones del Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de México *de Carl Nebel Habes (1802-1855) como las acuarelas de Adele Catherine Breton (1849-1923) participan de una misma idea programática, aunque difieren en la manera de presentarla. Ambos forman parte con todo derecho de la nómina de artistas viajeros, aunque otros nombres como los de Humboldt, Rugendas o Egerton hayan capitalizado el interés bibliográfico por este fenómeno. Llamar la atención sobre estos dos artistas, confrontar su diferente manera de enfrentarse al pasado y presente mexicanos desde las orillas de su diferente formación y condición, pero también desde tiempos muy diferentes que oscilan entre el momento post-independentista de Nebel hasta el del Porfiriato de Breton, son algunos de los objetivos que persigue este artículo.*

Palabras clave

México
Siglo XIX
Artistas viajeros
Carl Nebel
Adele Breton
Imaginario postvirreinal

Abstract

The illustrations in the Picturesque and Archaeological Journey to the Most Interesting Part of Mexico *by Carl Nebel Habes (1802-1855) and the watercolours by Adele Catherine Breton (1849-1923) share the same programmatic idea, although they differ in the way they present it. Both are rightfully part of the nominated travelling artists, although other names such as Humboldt, Rugendas or Egerton have capitalised on the bibliographical interest in this phenomenon. Some of the aims of this article are to draw attention to these two artists, to confront their different ways of confronting the Mexican past and present from the points of their different formation and condition, but also from very different times, ranging from Nebel's post-independence period to Breton's Porfiriato.*

Keywords

Mexico
19th century
Travelling artists
Carl Nebel
Adele Breton
Post-Virreinal imaginary

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pizarro Gómez, Francisco Javier, y Angelika García Manso. "La mirada de México en Carl Nebel y en Adele Breton como construcción del imaginario postvirreinal." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31 (2025): 338-361. https://doi.org/10.46661/atrio.10818.

© 2025 Francisco Javier Pizarro Gómez y Angelika García Manso. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Artistas viajeros en un nuevo horizonte de transculturalidad

Durante los últimos decenios del siglo XVIII y como consecuencia del afán científico y del nuevo espíritu descubridor de la Europa de la Ilustración, se produce un fenómeno de gran interés y trascendencia tanto para el Viejo Continente como para América: las expediciones científicas europeas por las tierras del Nuevo Mundo, además de su trascendencia para el ámbito de la ciencia, generaron una corriente artística con la cual cambiaron la imagen europea del llamado cuarto continente. Desde los inicios de estas expediciones científicas, la presencia de artistas para dejar constancia de las mismas y de sus hallazgos se convierte en una constante, originándose una producción que, en ocasiones, se encuentra a medio camino entre la ciencia y el arte, entre lo real y lo sublimado. Inspiradas unas en el interés despertado por el Neoclasicismo de volver la mirada al pasado y de descubrir mundos antiguos, y en otras ocasiones alentadas por el ideal romántico de evasión de la realidad europea y de evocación de mundos exóticos, las expediciones científicas y sus resultados plásticos se inscriben en el rumbo del pensamiento ilustrado y del nuevo humanismo que invadió la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los artistas viajeros del siglo XIX, aunque puedan responder a tipos y situaciones profesionales diferentes, coinciden en una forma específica de observar la realidad de manera curiosa, ilustrada y romántica[1]. Entre las figuras de Humboldt y Pisarro existen evidentes distancias estéticas, pero también las cercanías que proporciona a ambos el mismo deseo de penetrar en la naturaleza y recrearla. El valor informativo de sus apuntes, dibujos, grabados, óleos y fotografías sirvieron en su momento para difundir por Europa la imagen de una América que era aún una gran desconocida y todavía hoy siguen siendo un documento único para acercarnos a la imagen del continente americano[2].

Al primer momento decimonónico del fenómeno del artista viajero, cuya producción va dirigida fundamentalmente a los europeos, sucederá el que se produce tras la independencia colonial con la consecuente necesidad de los estados nacientes de conocer la tierra en la que estaban emergiendo. En este contexto se inscriben viajeros que, tras

* Investigación realizada en el marco del Proyecto I+D+i *Monumenta Iconográfica Americana* (IB20133), Junta de Extremadura.

1. Damián Bayón, "Los artistas viajeros en América Latina," en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (Badajoz: Junta de Extremadura, 1995), 169; Pablo Diener, "El perfil del artista viajero en el siglo XIX," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (México: Fondo Cultural Banamex, 1996), 63; Miguel Rojas Mix, *América imaginaria* (Lumen: Barcelona, 1992), 168 y ss.
2. Compendiar la imagen de América en una base de datos y analizar su proyección en el mundo de las artes europeas e iberoamericanas entre los siglos XV al XXI, ha sido el objetivo fundamental del proyecto I+D+i, *Monumenta Iconográfica Americana*, aprobado por la Junta de Extremadura en la convocatoria 2020 de Proyectos Competitivos, con la clave IB20133, de cuyo equipo investigador forman parte los autores de este artículo, el cual es fruto de los resultados científicos del mismo.

los procesos de emancipación virreinal, llegan al continente formando parte de un variopinto conjunto de profesionales para ejercer actividades de toda naturaleza y que gozan de un estatus social y cultural elitista que les permite mirar a su alrededor desde esa posición desahogada para satisfacer a una Europa ávida de conocer el presente y el pasado del continente americano. En el caso de México este movimiento estará auspiciado por su gobierno y la Academia de San Carlos, apareciendo la figura singular de Federico Waldeck, viajero, pintor y grabador de origen checo que presentó al gobierno mexicano un proyecto para estudiar las ruinas mayas y dibujó las de Palenque y Uxmal entre 1834 y 1836. En este contexto aparecían en México otras personalidades como Daniel Thomas Egerton, Juan Mauricio Rugendas o Carl Nebel.

Más tarde, el nacionalismo con el que se identificó buena parte de la política del Porfiriato posibilitó la aparición de nombres como José María Velasco, cuyos paisajes del Valle de México y sus numerosos dibujos de monumentos mexicas encargados por el Museo Nacional escribieron una de las páginas más destacadas de la imagen mexicana del último tercio del siglo XIX y sentaron las bases de lo que en ese mismo contexto lleva a cabo Adele Breton por las mismas fechas.

Tanto Carl Nebel como Adele Breton, los artistas que protagonizan las presentes páginas, forman parte destacada de este interesante y fecundo fenómeno de los artistas viajeros decimonónicos que hemos sintetizado en párrafos anteriores para contextualizar su obra en una horquilla cronológica. Se trata de dos artistas separados en el tiempo, pero unidos por un mismo afán. Tanto las ilustraciones del *Viaje pintoresco y arqueológico a la parte más interesante de La República Mejicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834* de Carl Nebel Habes, cuya edición francesa apareció en 1836 y la castellana en 1840, como las acuarelas de Adele Catherine Breton, realizadas en la última década del siglo XIX y la primera del XX, comparten el mismo afán artístico, aunque cada uno lo aborda desde la diferente posición personal y el distinto contexto histórico en el que se desenvuelven.

Los dos artistas seleccionados para esta mirada comparada experimentaron vivencias íntimas, únicas y subjetivas, ante la realidad americana. Ambos, de igual forma que todos los artistas viajeros desde el Romanticismo, nos trasladan a espacios, momentos y vestigios del México que fue y del México que encuentran para ilustrar al espectador europeo. El viaje de aquellos artistas transforma los meros recuerdos en experiencias vitales que la imagen retiene y que, al hacerlas públicas, convierten el deleite personal en conocimiento universal. Participan Carl Nebel y Adele Breton de esa manera singular

de relación con la ciencia –tanto la arqueológica como la antropológica y la naturalista– que procuraron los artistas de su misma condición viajera, resistiéndose a ser meros ilustradores científicos, aunque llegaran a ser catalogados como tales. No son imágenes realizadas desde la distancia del mero análisis formal, pues en ellas descubrimos la implicación con el paisaje y la naturaleza humana al procurar la percepción de las mismas y la comprensión de la relación entre ambas.

El compromiso artístico e incluso vital de ambos artistas con México fue más que evidente. De Carl Nebel es necesario poner de relieve que su estancia en México entre 1829 y 1834 hizo del alemán algo más que un artista viajero propiamente dicho y que en su segunda estancia en México ilustró el conflicto bélico con los Estados Unidos (1846-1848)[3]. Por su parte, los desplazamientos a caballo de Breton en México le permitieron, no sin riesgo y sorteando numerosas dificultades, adentrarse en los lugares menos transitados y poder representarlos desde una posición vital muy particular. Desenvolverse desde la condición femenina en el mundo de la literatura y la ilustración del siglo XIX en México era más fácil cuando la posición elitista como consorte así lo posibilitaba, como ocurrió con la escritora Madame Calderón de la Barca (1804-1882), esposa del ministro plenipotenciario de España en México, o la ilustradora Emily Elizabeth Ward (1798-1882), esposa del embajador de México. No fue el caso de Adele Breton, que decidió no contraer matrimonio para, de esta manera, poder desarrollar su pasión por el viaje, la cual le habían inculcado sus padres desde la niñez[4].

La proyección de ambos artistas en el panorama artístico español e internacional fue evidente y su especial forma de observar la naturaleza no pasaría desapercibida entre los pintores de su momento y de tiempos pretéritos. Las litografías de Nebel de mayor impacto, como aquellas que dedica al conflicto bélico entre México y Estados Unidos, en su álbum *The War Between The United States and Mexico Illustrated…*, se publicaron en 1851

3. José Luis Juárez López, *Las litografías de Carl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2004).
4. Sobre el mundo de la mujer viajera y artista en general y en México en particular pueden verse, entre otros: Mayabel Ranero Castro, "Mujeres viajeras," *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, no. 10 (2007): 1-38; Rita Eder, "Las mujeres artistas en México," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 202 (1982): 251-260, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo2.1144; Rosa María Perales Piqueres, "Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras," *Norba. Revista de Arte*, no. XXXVIII (2018): 87-107; Magdalena Illán Martín, "Artistas mexicanas en el París de *fin-de-siècle*. Hacia la visibilización del talento creativo femenino," en *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México* (Puebla: BUAP, 2023), 209-228; Angélica Velázquez Guadarrama, *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México* (México: UNAM, 2018). Obligado es también mencionar la exposición *Pintar en femenino: Mujeres en el sistema artístico mexicano, 1846-1940. Homenaje a Leonor Cortina*, que tuvo lugar en 2023 en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México y que fue, como reza el título de la misma, el homenaje expositivo a la muestra que en 1985 llevará a cabo de manera pionera Leonor Cortina en el mismo museo y con el título de *Pintoras mexicanas del siglo XIX*.

con las más avanzadas técnica litográficas de Francia en ese tiempo, siendo impresas por Joseph Rose Lemercier, fundador de la afamada empresa litográfica "Lemercier & Cie". El artista alemán elaboró su propia propuesta artística en las imágenes bélicas, sumando a la documentada relación de los acontecimientos su manera romántica de representar el paisaje en los que se desarrollan. Para el caso español, las continuas impresiones y reimpresiones de sus álbumes en castellano facilitaron la implantación de su obra en el ámbito hispano, contribuyendo no solo a fijar la imagen de México en España, sino también la de cualquier imaginario costumbrista. La repercusión de la obra de Breton en el mundo del arte tuvo que esperar el momento en el que se comenzaron a reproducir sus acuarelas y dibujos, especialmente tras la exposición de 1940, convirtiéndose en el paradigma de las pintoras que vieron en su trayectoria vital y artística un modelo a seguir.

Veamos a continuación y de manera comparada la diferente manera con la que ambos artistas se posicionaron frente al paisaje natural, al espacio urbano, a los tipos y costumbres humanos y al patrimonio arqueológico. Las limitaciones espaciales de esta publicación exigen una difícil labor selectiva de aquellas obras que mejor puedan contribuir a los objetivos propuestos, pues son muchas las que podrían presentarse a los mismos efectos.

La lectura del paisaje

Comenzando por el tema paisajístico, es importante advertir en primer lugar que tanto Nebel como Breton participaron de la responsabilidad de los artistas viajeros en el creciente interés por el entorno entre sus contemporáneos iberoamericanos. En ambos se aprecia igualmente la transformación que el género experimentó al enfrentarse a una naturaleza tan diferente de la europea. Los cambios en la paleta se hacen tan evidentes como imprescindibles para poder captar la morfología de la naturaleza americana en todos sus matices. En el caso de los artistas que nos ocupan, quizá ningún género mejor que el paisaje para evidenciar la distancia cronológica que separa a ambos por los cambios que se estaban produciendo en el mismo a medida que avanzaba el siglo XIX. Por otra parte, es preciso considerar el hecho de que el auge del género del artista viajero de paisajes tiene lugar en el segundo tercio del siglo XIX y languidece progresivamente en la segunda mitad de siglo, lo que sitúa a Breton en una posición de cierta insularidad con sus paisajes[5]. Asimismo, la distinta técnica utilizada por ambos tendrá también su reflejo en el resultado estético y en la posición de cada uno frente

5. Pablo Diener, "La pintura de paisajes entre los artistas viajeros," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 140.

a la naturaleza. Los óleos de Nebel requieren de estudio y desarrollo a partir seguramente de bocetos o dibujos de cuidados acabados. Las acuarelas de Breton son, en sí mismas, composiciones abocetadas que manifiestan inmediatez y frescura ejecutora, aunque hubiera detrás también un proceso analítico de estudio. No debe olvidarse tampoco el uso de la fotografía como recurso en el "trabajo de campo" de los artistas viajeros, como bien supo emplear Breton para los temas arqueológicos, y su influencia en la forma de realizar los encuadres para sus composiciones.

Para esa mirada comparada con respecto al paisaje se propone como botón de muestra una de las imágenes más repetidas del territorio novohispano por los viajeros europeos del siglo XIX. Nos referimos a la imagen de la pirámide de Cholula coronada por el templo de Nuestra Señora de los Remedios. Como es sabido, la pirámide de Cholula ha sido una de las imágenes más reproducidas por los artistas viajeros desde que Humboldt se hiciera eco de su belleza en la imagen, arqueológica e imaginaria, que de la misma realizó en 1810, lo que haría posteriormente el arqueólogo Guillermo Dupaix (1746-1818) en *su Antiquités mexicaines*[6]. Muy diferente fue la manera en la que Nebel nos habría de mostrar el *skyline* más conocido de Cholula en 1839, en cuya descripción escrita se refiere precisamente a la imagen que de Cholula hiciera su mentor Humboldt y que, sin duda, conocía sobradamente[7]. La formación romántica de Nebel se refleja de manera clara en su litografía de Cholula (Fig. 1), lo que acentúa con los efectos tormentosos y pintorescos de los celajes por los que se tamiza la luz solar dejando escapar destellos que iluminan el paisaje, generando contrastes de luces y sombras. Distinta y distante es la manera con la que Breton nos lleva hasta Cholula (Fig. 2). El espacio natural que Breton nos presenta es mucho más intimista, casi silente. La calidez de la paleta permite a la artista trasladarnos la sensación calórica del momento en el que quiso captar ese espacio. Así pues, frente a la visión romántica y algo estereotipada de Nebel frente a la pirámide de Cholula, Breton nos nuestra la frescura narrativa de una artista que camina con firmeza y soltura hacia el naturalismo impresionista.

6. La obra de Dupaix *Antiquités mexicaines: relation des trois expéditions du capitaine Dupaix, ordonnées en 1805, 1806, et 1807, pour la recherche des antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque: accompagnée des dessins de Castañeda et d'une carte du pays exploré;...*, dispuso de un complemento por parte del dibujante Luciano Castañeda con el título de *Colección general de láminas de los antiguos monumentos de Nueva España, que comprende los tres viajes hechos de Real Orden por D. Guillermo Dupaix..... Dibujadas y delineadas por D. Luciano Castañeda*, que salía a la luz en 1824; Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La labor anticuaria novohispana en la época de Carlos IV: Guillermo Dupaix, precursor de la historia del arte prehispánico," en *América, un tema para el arte*, vol. 1 de *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparadas*, coord. por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: UNAM, 1994), 191-205.
7. Así lo reconoce Nebel en el texto que acompaña su imagen de Cholula: "El señor de Humboldt tuvo ocasión de reconocer los restos de este sepulcro; y hablando del techado, menciona haber observado una disposición particular de las piedras, con el objeto de disminuir la presión que el techo debía experimentar".

Fig.1. Nebel, C., *Cholula. Viaje pintoresco*... Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/.

Fig. 2. Breton, A., *Cholula*. Disponible en Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/1010568/Gran-Pir%C3%A1mide-e-Iglesia%2C-Cholula.html.

Tanto Nebel como Breton permiten que el paisaje sea el verdadero protagonista de sus composiciones, aunque Nebel, desde su condición romántica y su formación como arquitecto, busque magnificar y dimensionar la naturaleza con la presencia humana. Imágenes de Nebel como las tituladas *Monte Virgen* y *Tampico de Tamaulipas* son un buen paradigma de ello. Pero tampoco Breton es artista a la que le guste prescindir de la figura humana en sus paisajes, pues suele humanizarlos disponiendo alguna presencia, aunque sea tímida, en los mismos. Ocurre así, por ejemplo, en su paisaje del volcán Popocatépetl –cuya majestuosidad cautivó a la pintora representándolo en diferentes momentos– o en algunas de sus vistas del lago de Pátzcuaro, cuya belleza sedujo a la británica para captar su imagen desde distintas perspectivas. A veces hay que escudriñar el paisaje para descubrir la presencia humana, como en la ocasión en la que presenta unas palmeras de Colima donde la naturaleza se hace protagonista casi en exclusividad y cuya virginal apariencia sólo queda transformada mínimamente por el sendero que la vegetación parece querer invadir para borrar su trayectoria. En este tipo de paisajes Adele Breton se afana por ofrecer un destacado interés botánico por las especies arbóreas y vegetales, cuidando que la representación de las mismas permita su identificación. En este sentido, Breton se posiciona claramente en ese dilema que mostró el artista viajero frente al paisaje, al oscilar en sus obras entre lo poético y lo científico. La relación de Nebel con Humboldt se aprecia con especial claridad en el interés de aquel por que sus paisajes sean algo más que eso y por que se conviertan en un repertorio de especies arbóreas y botánicas, lo que redunda en los textos con los que acompaña las imágenes en su *Viaje pintoresco*[8].

Pero el paisaje no siempre es para el artista viajero un género exclusivamente naturalista. Con frecuencia, es el marco en el que se desarrolla una escena humana, se adivina la presencia de una población en la lejanía o se convierte en el espacio del que surge la ruina. Sin duda, Nebel es quien mejor supo hacer del paisaje el complemento perfecto de las representaciones en las que los vestigios de las culturas prehispánicas afloran para convertir estos en testimonios a merced de la naturaleza y de su poder destructor. Al mismo tiempo, las láminas de Nebel son la imagen que el Romanticismo nos habría de

8. Con estas palabras describe Nebel la naturaleza que aparece en su "Monte Virgen": "A la derecha, en el primer plano, se ve una planta de enormes ramas, llamada Tarro, especie de bambú. A lo lejos se parece esta planta á un gran penacho de plumas; ella es muy común en aquellos lugares, y hace el tormento de los caminantes, á causa de sus innumerables espinas las cuales son tan peligrosas por su fuerza que rompen hasta el cuero... El árbol, que se ve á gran distancia á la izquierda del cuadro es una higuera silvestre. Una choza india, situada á su pie, da á conocer el inmenso tamaño de este árbol. Se ven las ramas que descienden del árbol para tomar raíz al lado del tronco principal; reuniéndose todas estas nuevas ramas sucesivamente al primer tronco, producen con el tiempo un volumen extraordinario capaz de servir de fundación á una catedral; es menester verlo para poderse formar una idea de este monstruo de la naturaleza".

proporcionar de la ruina al hacerlas testimonio de un pasado con valores pintorescos y nostálgicos. Esto se pone de relieve, por ejemplo, en al grabado que dedicó a las ruinas de Tuxpan (Túxpam), en el estado de Veracruz. En medio de una vegetación selvática presidida por una gran ceiba se adivina la presencia, casi fantasmal, de la pirámide de la que fuera la capital totonaca. Aunque en el texto que acompaña la imagen Nebel hable del "carácter grandioso de sus monumentos y construcciones", resulta evidente que él prefiere que la grandiosidad resida en el espacio natural en el que estas se encuentran. Algo semejante sucede en su representación de la pirámide del Tajín, en la que, a diferencia de lo plasmado en Tuxpan, hace de la construcción el eje argumental de la obra, apartando la vegetación circundante para que aquella emerja en todo su esplendor y modificando el paisaje si es necesario, tal y como hiciera Catherwood en su *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* (1844), lo que él mismo habría de reconocer[9], para que los testimonios arqueológicos se aprecien con mayor rotundidad. Como bien señala Nebel, su imagen es posiblemente la primera que se lleva a cabo de tan importante monumento, a pesar de que tanto Humboldt y otros viajeros y arqueólogos la mencionaran. Sin embargo, lo importante de lo que hace Nebel en su imagen no es solo esta en sí, sino lo que indica en su texto con respecto al poder destructor de la naturaleza, algo que transmite tanto esta obra como la anteriormente mencionada de Tuxpan[10]. Algo parecido parece hacernos ver en el grabado en el que presenta los vestigios arqueológicos del monte de Malpica, de forma que en medio de una exuberante vegetación aparecen los restos que dos figuras humanas que parecen afanarse en descubrir, añadiendo a la composición el componente romántico del descubrimiento arcaico. En paisajes como el que dedica a las ruinas de La Quemada (*Vista general de las ruinas de La Quemada*), estas son un mero accidente morfológico de un espacio en el que la transformadora huella humana del medio ha desaparecido con el paso del tiempo. Es una especie de evocación con añoranza de un tiempo ya lejano al que se rinde homenaje venerando sus vestigios, de los que realizaría además un interesante plano topográfico. No estuvo exenta la mirada de Nebel de esa posición oscilante que experimentó el viajero europeo por el Nuevo Mundo entre representar lo verosímil e imaginar lo inexistente, entre la descripción de lo que ve,

9. Charles Minguet y Jean-Pierre Duviols, *Frederick Catherwood. Un monde perdu et retrové* (París: Bibliotheque de l'image, 1993), 46.
10. El texto al que nos referimos dice lo siguiente: "Es verdad que cerca de la pirámide hubo en otro tiempo algunas habitaciones y tal vez una ciudad entera, como parecen indicarlo los fragmentos de arquitectura que se encuentran á media legua al rededor; pero aun suponiendo que esta ciudad no haya sido abandonada sino después de la conquista española, este tiempo es más que suficiente para que en una tierra tan feraz y bajo la influencia del calor sofocante de la zona tórrida, la vegetación se franquee un camino por medio de los muros y monumentos, derribando cuanto quiera oponerse á su marcha, hasta haber reconquistado y cubierto de ruinas del genio humano el suelo de donde la civilización había querido desterrarla. Solo un monumento de la importancia y de la construcción de esta pirámide puede haber resistido hasta ahora á la acción destructora de tal temperamento; sin embargo, este monumento correrá la suerte común: árboles grandes y pequeños han echado ya raíces en las coyunturas y hendiduras de las piedras, y en pocos años desaparecerá el último testigo de una antigua y alta civilización".

Fig. 3. Nebel, C., *El Tajín. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/.

el deseo de trasmitir la emoción ante aquellos vestigios del pasado y el afán por recrear este en ocasiones de manera idealizada.

El posicionamiento de Adele Breton frente al paisaje con restos arqueológicos es muy parecido a la del artista alemán, pero son evidentes las distancias que existen entre ambos artistas[11]. La pintora se presenta ante el paisaje de ruinas de una manera más veraz y, a diferencia de Nebel, sin eliminar la vegetación que ha hecho presos los vestigios del pasado ni tratar de practicar la reconstrucción figurada de estos. Esto se pone claramente de relieve si comparamos la forma en la que ambos artistas se ocupan de la pirámide del Tajín. La posición de Nebel ante la misma pirámide es la académica inspirada en el sentimiento neoclásico y en el afán reconstructor (Fig. 3). Cuando Breton hace de la pirámide el motivo de su acuarela, lo cual repitió en varias ocasiones, lo plasma con un extraordinario respeto hacia el monumento, hacia el paso del tiempo por el mismo y al espacio que lo circunda. Vegetación y monumento se complementan y forman una unidad (Fig. 4).

11. Mary French McVicker, *Adele Breton: A Victorian Artist Amid México's Ruins* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005).

Fig. 4. Breton, A., *El Tajín*. Disponible en Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/938857/Escalera-de-la-Pir%C3%A1mide-de-los-Nichos%2C-El-Taj%C3%ADn%2C-Papantla%2C-M%C3%A9xico.html.

Los vestigios arqueológicos

Estos paisajes con ruinas nos dan pie para introducirnos en el mundo de lo arqueológico y visualizar de manera confrontada la posición de estos dos artistas frente a aquél. Al igual que el resto de obras que los artistas viajeros dedicaron a los vestigios arqueológicos del pasado, las ilustraciones de Nebel y las acuarelas de Breton llevan a cabo una interpretación de aquéllos desde el posicionamiento decimonónico eurocéntrico, observando el pasado prehispánico desde planteamientos artísticos objetivos. Esta forma de enfrentarse a la ruina, a pesar del romanticismo de su actitud, convierte sus obras en documentos de interés para el estudio científico al convertirse en muchos casos en imágenes pioneras de gran utilidad para arqueólogos e historiadores.

Tanto Nebel como Breton hicieron de los restos arqueológicos prehispánicos de México uno de los motivos preferidos de sus ilustraciones. Conscientes de la importancia de las civilizaciones del antiguo México y de la de sus testimonios para reconstruir la historia de las mismas con la mayor información posible, se afanaron en representar tanto grandes construcciones arquitectónicas como restos pictóricos, cerámicos y escultóricos en el convencimiento de que era una suerte de obligación ética dejar testimonio gráfico de los mismos. Pero en ese afán se manifiesta también la evidente fascinación que las culturas antiguas ejercen en la Europa del siglo XIX y, de alguna manera, el poder seductor de civilizaciones primitivas en cuanto que evocadoras del estado humano prístino.

A la hora de valorar la actitud de ambos antes el pasado, es necesario tener en cuenta la corriente arqueológica y la "anticomanía" que vive Europa en el siglo XIX y que tanto Nebel como Breton habían mantenido algún contacto con los restos arqueológicos romanos. Los descubrimientos arqueológicos que tienen lugar en el Nuevo Mundo se asemejaron para el hombre occidental a una reproducción del descubrimiento del mundo antiguo en la Europa del siglo XVIII. Tengamos en cuenta que en 1810 Humboldt publica su *Vues des Cordilléres et Monumentos des Peuples Indigénes de l'Amérique*[12], y que en 1822 se editaba por vez primera en Londres la *Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish America*, es decir el informe que el capitán Antonio del Río había realizado en 1787 por encargo del monarca español Carlos III y que constituye

12. La edición formaba parte de la magna publicación *Voyage aux régions équinoxiales du noveau continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland*, que se editó en varios volúmenes y diferentes años del primer tercio del siglo XIX.

la primera expedición arqueológica que se lleva a cabo en el Nuevo Mundo y que, total o parcialmente, se había traducido a varios idiomas[13]. Es bastante probable que tanto Nebel como Breton conocieran estas obras y que se convirtieran en su modelo para aplicar. Nebel, sin lugar a dudas, debió conocer esta obra y tanto su formación en Italia como el contacto con Humboldt produjeron el deseo de seguir la estela de su mentor. Por su parte, Adele Breton perteneció a una familia interesada por la arqueología y en Bath, ciudad en la que residió durante algún tiempo, pudo contemplar los restos romanos de la ciudad británica. Así pues, no debe extrañarnos las referencias que al mundo antiguo y su comparación con las mesoamericanas encontramos en los textos de Nebel. De esta forma, por ejemplo, cuando se refiere a las ruinas de Xochicalco en su *Viaje pintoresco* afirmaba que la civilización que levantó aquellos monumentos se "merece tanta atención como los del mundo antiguo". Y cuando se dedica a los restos hallados en el Monte de Malpica escribía lo siguiente: "encontré, al limpiar el suelo, una especie de empedrado de piedras muy anchas y de forma irregular, parecidas á los empedrados de los caminos antiguos de las inmediaciones de Roma". En esta misma dirección debe considerarse el hecho de que en las primeras páginas de su obra se refería a México como la "Ática americana"[14]. La identificación del mundo americano con el clásico antiguo en artistas como Waldeck o Nebel subyace ciertamente el posicionamiento ideológico neoclásico que contemplaba la posibilidad de crear nuevos mundos susceptibles de ser moldeados desde los principios de la Antigüedad y hacer de ello un compromiso moral eurocentrista. La posición frente al patrimonio del pasado es sensiblemente diferente entre el alemán y la británica, pues esta no participó del afán neoclásico europeo de apropiación de aquel desde el coleccionismo, lo que nacería en Nebel de su relación con Waldeck.

Los grabados de Nebel y las acuarelas de Breton dedicados a la arqueología mexicana prehispánica son un documento de extraordinaria importancia para investigadores y arqueólogos. Sabedores de ello y de la trascendencia de su trabajo, tanto uno como otro se afanan en dibujar con la mayor precisión monumentos, relieves, esculturas, pinturas y objetos de toda índole. El sentido analítico de Adele Breton es absolutamente magistral en la forma pulcra y precisa con la que reproduce los testimonios pictóricos,

13.. María Concepción García Sáiz, "Antonio del Río y Guillermo Dupaix: el reconocimiento de una deuda histórica," *Anales del Museo de América*, no. 2 (1994): 100.

14. Esta posición ideológico-artística neoclásica se manifiesta con absoluta rotundidad en Waldeck y en aquellas obras en las que lleva a la mujer mexicana al pasado prehispánico, la idealiza al modo clásico e incluso la sitúa en el contexto del mito antiguo, como cuando realiza su "Interpretación del mito de Ariadna ante las ruinas de Palenque".

Fig. 5. Breton, A., *Catedral de Aguascalientes*. Disponible en Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.es/impresion-artística/Adela-Breton/938859/Catedral%2C-Aguascalientes.html.

pero también en la manera con la que plasma las cariátides del templo del Jaguar de Chichen-Itzá, presentándonos las mismas de frente, de espaldas y de perfil. Más precisas en el dibujo son las composiciones de Nebel, como los extraordinarios grabados en los que reproduce la colosal escultura de Coatlicue, que aparecía a finales del siglo XVIII en los trabajos de construcción que se practicaban en el Zócalo de la ciudad de México, o el excepcional calendario azteca, que presenta y describe con todo detalle a modo de colofón a su *Viaje pintoresco*.

Pero también el arte virreinal fue objeto de alguna atención por parte de ambos, bien es verdad que en menor escala que el prehispánico, lo que hay que entender dentro de la corriente nacionalista que tanto Nebel como Breton vivieron en su tiempo y que buscaba en el pasado prehispánico las raíces culturales de la nación. Excepcionalmente, Nebel incluye un grabado en su obra dedicado a la Capilla del Señor de Santa Teresa de la Ciudad de México, obra del arquitecto neoclásico José Antonio González Velázquez, para mostrar las consecuencias del terremoto de 1845. Nebel sólo dedica alguna atención a los monumentos virreinales cuando reproduce escenas urbanas a las que después nos referiremos. Son igualmente escasas las acuarelas que dedicó Adele Breton a la representación de algunos testimonios de los tiempos del virreinato, como cuando representa las ruinas de una vivienda de cierta nobleza en Chalchicomula de Sesma (Ciudad Serdán), mostrando el destino que esperaba a numerosas edificaciones virreinales tras su abandono por sus inquilinos, o la magnífica fachada principal de la catedral de Aguascalientes (Fig. 5).

El espacio urbano

Otro de los temas cultivados por ambos artistas, como una suerte de diario gráfico de las poblaciones por las que discurrieron sus viajes en el territorio mexicano, fue el de los paisajes urbanos, en una selección que no sigue un criterio histórico-artístico y sí personal. La posición de ambos artistas en el espacio urbano es muy diferente. Mientras Nebel hace de la ciudad un espacio analizable del que se distancia para reproducir los hitos arquitectónicos que lo identifican con total objetividad, Breton se introduce en el contexto urbano, lo habita y lo vive, o bien nos ofrece la imagen de la ciudad cuando el viajero se aproxima a la misma. No es de extrañar, por tanto, que Nebel recurra a imágenes en perspectiva elevada para representar las plazas de Veracruz, Guanajuato, Guadalajara, Zacatecas o Ciudad de México. Estas y otras plazas, como la de Aguascalientes, son para Nebel el espacio urbano por excelencia de la ciudad, el lugar que identifica esta y en el que se encuentran algunos de los hitos arquitectónicos más destacados de la misma y en los que deja testimonio de admiración por ellos como el arquitecto viajero que era. Solo en algunos casos, como en el de Papantla, San Luis Potosí o Puebla de los Ángeles, se aleja de la ciudad y nos muestra los perfiles de sus edificios significativos en la distancia. La presencia de la figura humana en las vistas urbanas de Nebel convierte estas también en escenas costumbristas, aunque no podamos identificar los tipos humanos que pululan por el espacio. Es, de alguna forma, una representación arquetípica de la colectividad humana que habita la ciudad. No ocurre así con los edificios que conforman el espacio placero y que Nebel reproduce con toda veracidad. De ahí su valor documental, como cuando presenta la catedral de Guadalajara con las torres desmochadas por el sismo de 1818 y antes de que, a mediados del siglo XIX, se remataran las mismas con la estructura diseñada por el arquitecto Manuel Gómez Ibarra (Fig. 6).

La forma de entender y sentir la ciudad para Breton es sensiblemente diferente a la Nebel. La británica habita la ciudad, nos introduce en la misma y nos hace experimentar las sensaciones que ella percibe al recorrer sus ámbitos. Por otra parte, huye de los grandes espacios urbanos y se centra en rincones, en ocasiones recónditos, de arquitecturas populares, como en la intimista acuarela dedicada la vista urbana de Pátzcuaro o aquella que representa seguramente una calle de Ciudad Serdán con la imponente presencia al fondo del volcán Citlaltépetl (Fig. 7). Sólo en alguna ocasión nos lleva hasta el centro urbano y nos presenta sus hitos arquitectónicos, como cuando dibujó en 1901 la plaza de Celaya para dejarnos ver parte de su catedral e interesarse más por la sociedad que habitaba ese espacio, convirtiéndolo en lugar para el mercado. Al

Fig. 6. Nebel, C. *Plaza mayor de Guadalajara. Viaje pintoresco*... Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/.

Fig. 7. Breton, A., *Ciudad Serdán y volcán Citlaltépetl*. Disponible en Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/1010595/Volc%C3%A1n-de-Orizaba-o-Citlalt%C3%A9petl—-Monta%C3%B1a-Estrella—-Veracruz%2C-M%C3%A9xico.html.

tomar distancia para ampliar el campo de visión, Breton sigue la ciudad de cerca, no se aleja y hace uso de una perspectiva factible. En esta dirección caminan las bellas vistas que nos presenta de ciudades como Tlaxcala, Guanajuato o Xalapa. Y cuando se aleja aún más, siempre desde visiones humanizadas y desde la del viajero que se aproxima o aleja de la ciudad, nos permite adivinar la belleza que nos aguarda al llegar o evocar la que dejamos atrás al alejarnos de ella, según ocurre en acuarelas como la que dedica a Puebla de los Ángeles, cuyo *skyline* compite con el relieve al fondo de los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl. Recordemos que desde Humboldt la seducción ejercida por los volcanes americanos se dejó sentir en la frecuencia con la que estos aparecen en esos paisajes pintorescos del artista viajero, lo que tiene que ver tanto con el deseo de reproducir su cautivadora majestuosidad como con el afán de que quede constancia gráfica y documental de su existencia.

Tipos y costumbres

Hemos dejado para el final un género muy querido para quienes redactan estas páginas, como es el de los tipos humanos y la temática costumbrista, en el que nos hemos adentrado en otras ocasiones. Es en esta materia en la que encontramos las mayores distancias entre los dos artistas objeto de análisis, no sólo por la desigual cantidad de ocasiones en la que el tema interesó a uno y a otra, sino por la manera con la que se aborda el género. El interés por los temas etnográficos iberoamericanos no era nuevo y hundía sus raíces en los primeros tiempos del virreinato, siendo especialmente notables las conocidas acuarelas de indígenas mexicanos de 1529 de Christoph Weiditz para su *Trachtenbuch*, la singular obra de François Desprez *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait après le natural* (1567), así como las magníficas imágenes que de los habitantes del Brasil holandés nos dejara Albert Eckhout entre 1641 y 1643. En el siglo XIX la atracción por los temas etnográficos y costumbristas iberoamericanos conecta con la corriente costumbrista romántica y con el sentimiento nacionalista para dar como resultado el acercamiento de los artistas a aquéllos[15]. En el caso mexicano, y de igual manera que en otros países iberoamericanos, irrumpe la necesidad de las élites culturales por conectar con lo popular a raíz del sentimiento nacional que surge tras el fenómeno independentista. Conservar las raíces culturales más genuinas era una manera de asegurar la sustancialidad de la nación.

15. Juana Gutiérrez Haces, "Etnografía y Costumbrismo en las imágenes de los viajeros," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 177.

Centrando el objetivo en el caso mexicano y en el siglo XIX, debemos tener presente el papel que en esta dirección tuvieron publicaciones como la de William Bullock *Six Month's Residence and Travels in Mexico*, editada en Londres en 1824, en el que además de interesantes vistas urbanas, paisajes y testimonio arqueológicos, incluía algunas láminas con la representación arquetípica de la sociedad mexicana india y criolla, o la del litógrafo y dibujante Claudio Linati, *Trajes civiles, religiosos y militares de México (Costumes civils, militaires et religieux du Mexique*), editada en Bruselas en 1828 para dejarnos, entre otros temas, un amplio repertorio de indumentarias, costumbres y tipos humanos de la sociedad mexicana de aquel momento. Ese mismo año el suizo Lukas Vischer llegó a México, haciendo de la figura humana y los tipos populares su principal interés ilustrador y artístico en su *Carnet de Voyage*. Es evidente que la selección de los temas que realizan tanto Nebel como Breton conectaba con la tradición costumbrista precedente, pero en el caso mexicano el camino abierto por Linati y por Vischer sería inspirador tanto para nuestros artistas como para otros viajeros europeos interesados por los temas costumbristas, como el también pintor suizo Johann Salomon Hegi (1814-1896). En la segunda década del siglo XIX el checo Jean Frédéric Maximilien de Waldeck (1766-1895) ya se había interesado por los temas etnográficos de Palenque, aunque hasta 1838 no se publicaría en París su conocido *Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan*. Así pues, nuestros artistas se vieron inmersos en una corriente artística que puede rastrearse siglos antes y que en el siglo XIX había despertado un evidente atractivo entre los artistas viajeros. No olvidemos tampoco que el propio Humboldt en su *Voyage de Humboldt et Bonpland. Premiere partie. Relación Historique* (París, 1810) incluyó también diversas láminas con la imagen de indios michoacanos con su indumentaria tradicional.

De igual forma que en el resto de los géneros por lo que han transitado estos dos artistas, también en este existen diferentes maneras de enfrentarse a esa realidad. Bien es verdad que ambos, como partícipes del costumbrismo artístico, comulgan de las características esenciales del género. Los dos nos muestran escenas y personajes arquetípicos de la sociedad mexicana, pero no de toda sino de una parte de la misma, de aquella en la que se podían encontrar sus esencias y satisfacer la curiosidad pública. Para Nebel, siempre académico y meticuloso, el paisaje humano merece la misma consideración estética que el paisaje natural y en las descripciones textuales que realiza de las escenas representadas ejecuta un ejercicio semejante al que lleva a cabo en las descripciones paisajísticas, analizando cada elemento en función de razones sociales, culturales y ambientales. Así, por ejemplo, explicaba Nebel la forma de vestir de las *Indias de la Sierra* en una de sus más populares estampas:

> Los trajes de más lujo, y de formas y colores variados, se encuentran siempre entre los pueblos montañeses. Puede creerse que esto proviene de la simpatía que existe entre los hombres y la naturaleza del suelo que habitan; ó, por mejor decir, de un espíritu de imitación que los conduce á reproducir, en lo que les toca de más cerca, la riqueza y la variedad de la naturaleza que los rodean. No solamente influye mucho esta naturaleza sobre el gusto de los pueblos, sino también sobre sus costumbres, su idioma, su religión y su independencia, separándolos lo impracticable de su terreno de la influencia viciosa de las grandes poblaciones.

El hecho de que Nebel se quede en lo epidérmico de lo humano, como es el tema de la indumentaria y las diferentes formas de vestir, es algo que tiene su explicación en la tradición desde Weiditz, pero también en la búsqueda de identidades etnográficas y pintorescas que pudieran ser de interés tanto para México como para Europa. Cuando Nebel se adentra de manera selectiva en las formas de vida lo hace desde la misma óptica y consagrando una atención especial a la población india, a la que dedica frases que parecen inspiradas en las crónicas y en las imágenes de América en las que se hacía de la antropofagia su emblema. Así se expresa en el texto que acompaña la imagen que dedica a los *Indios carboneros y labradores*:

> Ya no se trata de individuos que devoran á sus enemigos, y que, sin domicilio fijo, corren de un país á otro, viviendo de la caza y de la pesca. No se trata tampoco de las gentes de que hablan los primeros conquistadores como de un pueblo civilizado con conocimientos de astronomía. Los Indios actuales de Méjico son gentes demasiado dóciles y pacíficos para comer carne humana, y demasiado flojos é indolentes para ocuparse del curso de los astros.

La mirada de Nebel es, en efecto, una mirada eurocéntrica y algo despectiva, como dejó bien claro, por ejemplo, en la descripción que hizo de sus *Poblanas* (Fig. 8):

> El pueblo mejicano, que gasta mucho y sin utilidad, no se ocupa sino en satisfacer sus caprichos; ama sobre todo el lujo y la novedad en sus vestidos; y muchas veces está lleno de oro y plata sin tener ni casa ni cama. Pero poco cuidado da esto en un país en donde el clima y las costumbres no exigen ni lo uno ni lo otro. Sentados y acostados, como los pueblos del Oriente, sobre un petate extendido en el suelo, no solo no conocen estas gentes la buena mesa ni las otras comodidades de la vida, sino que ni aún aspiran á tenerías. Así es que gastan el fruto de su trabajo en las cosas más vanas y pasajeras, consultando únicamente su primera inclinación.

En escenas como *La Mantilla. Traje por la mañana* (Fig. 9), Nebel construye verdaderos cuadros de costumbres, diferenciando en dos planos bien definidos el tema principal del secundario, el cual, en tonos más difusos, sirve para situar a sus personajes en un espacio concreto. En el texto que acompaña la imagen, Nebel vierte sobre la mujer criolla una cierta actitud despectiva:

> Siendo este traje enteramente español, no ofrece ningún interés de novedad, de modo que nada hay que decir sobre él. Todas las damas mejicanas han adoptado la mantilla como traje de mañana; después de

Fig. 8. Nebel, C., *Poblanas. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/.

> las dos de la tarde se visten á la moderna; pero no usando de gorro como las damas europeas, no salen sino en coche, y aun en los paseos públicos raras veces se encuentra una señora á pie, excepto de noche, cuando el adorno exige menos cuidado; entonces suelen pasearse bajo los portales que encuadran las plazas públicas, con la cabeza cubierta de un schal ó tápalo"[16].

En la estampa dedicada a las *Indias de la Sierra*, Nebel se recrea en los detalles de la indumentaria de las mujeres, las cuales representa de manera idealizada y, de alguna manera, clásica; asimismo, en la estampa dedicada a *Gente de Tierra Caliente* efigia a una mujer que parece sacada de la estatuaria ática, reforzando esta imagen con la greca que bordea la túnica en la zona inferior de la misma.

16. Resulta de interés el hecho de que Madame Calderón de la Barca se manifestara en términos parecidos a los de Nebel pocos años después de su *Viaje*: "En México no se practica el paseo a pie, que aquí se considera poco elegante; y aunque a veces algunas señoras vestidas de negro y puestas de mantilla se aventuren a andar a pie muy temprano en la mañana para ir a misa o de compras, están las calles en tan mal estado, y las aceras son tan estrechas, tan compacto el gentío, el hormigueo de léperos en andrajos tan molesto, que todos estos inconvenientes ofrecen una perfecta excusa para que las señoras no se dejen ver por las calles de México (...) Después de todo, cada cual tiene sus pies; pero nada más las señoras tienen coches, y es quizás esta mezcla de aristocracia e indolencia la que no permite a las Doñas mexicanas profanar las suelas de sus zapatos con el contacto de la madre tierra". Madame Calderón de la Barca, "Carta XI," *La vida en México durante una residencia de dos años en este país* (1843), trad. y prólogo de Felipe Teixidor, (Editor digital: Titivillus, 2023), 217.

Fig. 9. Nebel, C., *La Mantilla. Viaje pintoresco...* Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra/voyage-pittoresque-et-archeologique-dans-la-partie-la-plus-interessante-du-mexique-953240/.

La posición de Adele Breton frente al paisaje humano es muy diferente a la de Nebel. Como en el caso del paisaje natural, Breton se sitúa frente a la sociedad con la que se encuentra en sus viajes con una mayor dosis de realismo y sin posicionamientos, prejuicios o juicios de valor. Existe, de igual forma que hiciera con sus paisajes, una posición emocional frente a lo que ve. Su puesta en escena es sensiblemente distinta a la del alemán. No analiza, no interpreta; simplemente representa. Ejemplo elocuente de ello es la acuarela que sobre la venta ambulante realizó en la localidad de Acámbaro. A diferencia de lo estereotipado e ideal de las escenas de Nebel, la escena dispone de una apariencia de verosimilitud, tanto por el grupo humano como por el entorno en el que se sitúa este (Fig. 10). La misma idea realista y verosímil se advierte en la acuarela en la que nuestra artista nos presenta a dos hombres fabricando una silla de montar en la localidad veracruzana de Coscomatepec. Los temas costumbristas de Breton trasmiten la sensación respetuosa con la que la británica se acerca tanto al paisaje natural como al humano. En este posicionamiento de Breton frente a lo distinto subyace de alguna manera la necesidad que las mujeres de la élite victoriana sintieron de presentarse ante el mundo de la cultura y la ciencia

Fig. 10. Breton, A., *Acámbaro*. Disponible en Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Adela-Breton/884326/Ac%C3%A1mbaro%2C-Estado-de-Guanajuato%2C-M%C3%A9xico.html.

desde discursos más emocionales y ajenos a los que ofrecía el entorno patriarcal en el que tienen que desenvolverse.

A modo de conclusión, puede afirmarse que tanto Nebel como Breton descubrieron en sus viajes por México esa desconocida otredad al mundo europeo que era la disparidad y el exotismo de la naturaleza del territorio mexicano, la singular riqueza de los testimonios arqueológicos de culturas antiguas y lo pintoresco de su paisaje humano. Las ilustraciones de Nebel y las acuarelas de Breton, que constituyen destacadas páginas de la historia gráfica de los viajeros europeos por Iberoamérica, contribuyeron a la difusión de la imagen de esta por el Viejo Continente y su contribución al mundo de la ciencia arqueológica es incuestionable. Es cierto que ambos sintieron la seducción que ejercen otros mundos sobre el hombre y la mujer occidentales, pero sólo en la británica se advierte haber sabido adentrarse con plenitud en el país, experimentar sentimientos y emociones con sus paisajes, sus culturas y sus gentes, y, en definitiva, gozar íntimamente de la belleza inesperada.

Referencias

Bayón, Damián. "Los artistas viajeros en América Latina." En *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 169-175. Badajoz: Junta de Extremadura, 1995.

Calderón de la Barca, M. *La vida en México durante una residencia de dos años en este país* (1843), Traducido y con prólogo de Felipe Teixidor. Editor digital: Titivillus, 2023.

Diener, Pablo. "El perfil del artista viajero en el siglo XIX." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 63-87. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.

---. "La pintura de paisajes entre los artistas viajeros." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 137-157. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.

Eder, Rita. "Las mujeres artistas en México," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 202 (1982): 251-260. https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo2.1144.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "La labor anticuaria novohispana en la época de Carlos IV: Guillermo Dupaix, precursor de la historia del arte prehispánico." En *América, un tema para el arte*, vol. 1 de *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparadas*, coordinado por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, y Juana Gutiérrez Haces, 191-206. México: UNAM, 1994.

García Sáiz, María Concepción. "Antonio del Río y Guillermo Dupaix: el reconocimiento de una deuda histórica." *Anales del Museo de América*, no. 2 (1994): 99-119.

Gutiérrez Haces, Juana. "Etnografía y Costumbrismo en las imágenes de los viajeros." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 159-179. México: Fondo Cultural Banamex, 1996.

Illán Martín, Magdalena. "Artistas mexicanas en el París de *fin-de-siècle*. Hacia la visibilización del talento creativo femenino." En *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, 209-228. Puebla: BUAP, 2023.

Juárez López, José Luis. *Las litografías de Carl Nebel. Versión estética de la invasión norteamericana, 1846-1848*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2004.

McVicker, Mary French. *Adele Breton: A Victorian Artist Amid México's Ruins*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.

Minguet, Charles, y Jean-Pierre Duviols. *Frederick Catherwood. Un monde perdu et retrové*. París: Bibliotheque de l'image, 1993.

Perales Piqueres, Rosa María. "Aproximaciones del imaginario americano en artistas y viajeros europeos a México en el siglo XIX. Breve apunte sobre las mujeres viajeras." *Norba. Revista de Arte*, no. XXXVIII (2018): 87-107.

Ranero Castro, Mayabel. "Mujeres viajeras." *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales*, no. 10 (2007): 1-38.

Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1992.

Velázquez Guadarrama, Angélica. *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*. México: UNAM, 2018.