

AMERICAN PHOTO-SUPPLY

Calle de la Profesa, n

MÉXICO (D. F.)



UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO

# ACREDITACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL RETRATO EN AGUASCALIENTES DE 1839 – 1910

## Aproximaciones al retrato burgués

TESIS DOCTORAL

NORMA LUCÍA GARCÍA AMADOR



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



CAMPUS GUANAJUATO  
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
DOCTORADO EN ARTES

**ACREDITACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL RETRATO  
EN  
AGUASCALIENTES DE 1839 – 1910:  
Aproximaciones al retrato burgués**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis para obtener el grado de Doctora en Artes  
que PRESENTA

**Mtra. en Artes Norma Lucía García Amador**

Directora de tesis:  
Dra. Alma Pineda Almanza

Guanajuato, Gto., 2021

UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



CAMPUS GUANAJUATO  
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO  
DOCTORADO EN ARTES

**ACREDITACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL RETRATO EN  
AGUASCALIENTES DE 1839 – 1910:  
Aproximaciones al retrato burgués.**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis para obtener el grado de Doctora en Artes que  
PRESENTA

**Mtra. en Artes Norma Lucía García Amador**

**Directora de tesis:**

Dra. Alma Pineda Almanza

**Directora externa:**

Dra. María Josep Mulet Gutiérrez.  
Universidad de las Islas Baleares. España

**Asesores internos:**

Dr. Benjamín Valdivia Magdaleno  
Dr. Mauricio Velasco Ávalos  
Dr. Gerardo Martínez Delgado

Guanajuato, Gto., 2021

## AGRADECIMIENTOS:

A Mariel y Lucio.

Quiero agradecer la guía, acompañamiento y constancia de mi asesora la doctora Alma Pineda, gran parte de este trabajo es el resultado de conocer el camino de la dedicación, quedo en deuda con ella. Me es necesario agradecer a la Universidad de Guanajuato, al doctor Benjamín Valdivia por su apoyo y guía. Tengo un agradecimiento especial a mis asesores internos el Dr. Gerardo Martínez Delgado, el Dr. Mauricio Velasco Ávalos y nuevamente, al Dr. Valdivia; a mi asesora externa la Dra. María Josep Mulet Gutiérrez, el tiempo que se tomaron para leer el trabajo y marcar las observaciones es de gran ayuda.

Es importante mencionar que esta tesis doctoral fue dirigida, revisada y aprobada por los investigadores Dra. María José Mulet Gutiérrez, Dra. Alma Pineda Almanza y Dr. Mauricio Velasco Ávalos quienes, al intervenir en este trabajo, se integran a las líneas de investigación del proyecto de *I+D+i El paisaje que habla. Marco teórico y referencias culturales interdisciplinarias. México, Portugal y España como escenarios.* (PID2020-120553GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, a quienes agradezco.

Esta investigación es una suerte de colaboraciones indirectas, pues al hacer las indagaciones constantemente pedí ayuda. Muchas gracias al maestro Jorge Camarillo que aportó con erudición en temas tan especializados como los procesos antiguos de la fotografía. Agradezco al maestro Nicolás Boulaine que corrigió mis traducciones. Muchas gracias al Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes y al Instituto Nacional de Antropología e Historia, con mención especial para la maestra Dolores García Pimentel y el maestro Christian Medina López Velarde. Agradezco a Gallica poner a disposición y consulta una cantidad importante de documentos relevantes. Mi agradecimiento al doctor Ángel del Moral, el doctor Adrián Gerardo Rodríguez, Lucio Aristóteles, Jacob Ponce y Martha Garza.

# ACREDITACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL RETRATO EN AGUASCALIENTES DE 1839 – 1910. Aproximaciones al retrato burgués.

## ÍNDICE

PLANEACIÓN TEÓRICA .....	7
<b>1. 1. Planteamiento del Problema</b> .....	7
1.1.2. <i>Enunciación del Problema.</i> .....	12
<b>1.2. Hipótesis</b> .....	13
<b>1.3 Objetivo General</b> .....	13
1.3.1 <i>Objetivos Específicos</i> .....	14
1.3.2. <i>Límites</i> .....	14
<b>1.4. Metodología Básica</b> .....	16
<b>C A P Í T U L O I. ANTECEDENTES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	22
I.1.DEFINICIÓN DEL RETRATO .....	22
I.1.1. Retrato, reflejo del alma .....	25
I.1.2. Largo recorrido del retrato.....	28
I.1.3. Función primaria o funeraria .....	32
I.1.4. Evolución del retrato .....	34
I.1.5. El retrato mexicano .....	37
I.2. LUZ DE CLÍO Y SUS EFIGIES O LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA.....	42
I.2.1. Llega la fotografía cara de París .....	42
I.2.2. Historia de la fotografía en México .....	45
I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	47
<b>C A P Í T U L O II. DEFINICIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y ALGUNOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.</b> .....	59
II. 1. DEFINICIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO .....	59
II. 1.1. Ideología del XIX entorno al retrato.....	59
II. 2. 2. Definición sobre retrato fotográfico en el siglo XIX.....	65
II. 2. ALGUNOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. ....	71

II.2.1. Fotografía antropológica y arqueológica.....	72
II.2.2. Fotografía de identificación presidiaria.....	80
II.2.3. Fotografía social.....	84
II.2.4. Fotografía con uso afectivo.....	87
II.2.5. Fotografía de tipos.....	89
II.2.6. Fotografía de vistas.....	93
II.2.5. Fotografía <i>post mortem</i> .....	98
II.2.6. Fotografía de guerra.....	108
<b>C A P Í T U L O III. EL RETRATO DE ESTUDIO: El retrato burgués y sus elementos.</b> .....	114
III. 1. CONCEPTO DE RETRATO BURGUÉS.....	114
III. 1.1. El retrato burgués en México. ....	124
III. 2. ELEMENTOS INDISPENSABLES DE UN RETRATO BURGUÉS .....	129
III. 2.1. Los accesorios en el estudio fotográfico. ....	130
III. 2. 2. El embellecimiento del retrato.....	160
<b>C A P Í T U L O IV. CLÍO POR TERMÁPOLIS.</b> .....	199
IV. 1. LA HISTORIA DE AGUASCALIENTES.....	199
IV. 1.1. Un Aguascalientes edénico por un ojo de agua. La ciudad antes de mediados del siglo XIX.....	200
IV. 1.2. La ciudad vista por los franceses dentro de la ocupación. ....	206
IV. 1.3. En tiempos de don Porfirio. La ciudad bajo el progreso del porfiriato.....	214
IV. 1.4. La ciudad se transforma día a día. Vida cotidiana .....	243
<b>CAPÍTULO V. TECNOLOGÍA DEL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO SOPORTE DE LA IMAGEN EN AGUASCALIENTES.</b> .....	268
V.1. CÓMO SE HACÍA UN RETRATO FOTOGRÁFICO.....	268
V.1. 1. Las cámaras fotográficas. ....	275
V. 1.2. Los objetivos.....	279
V. 1.3. El proceso gelato-bromuro .....	285
V. 1.4. Copias al positivo.....	292
V. 2. LA FOTOGRAFÍA EN AGUASCALIENTES.....	302
V. 2.1. Primer periodo de 1839 a 1863 .....	302

V. 2.2. Segundo periodo y los hermanos Hermanos Sciandra .....	305
V. 2.3. Tercer periodo, los <i>Ateliers</i> o estudios de principios del siglo XX.....	314
<b>C A P Í T U L O V I. ANÁLISIS DE LA INVESTIGACIÓN.</b> .....	320
VI.1. ANÁLISIS. ....	320
VI.1. 1. Recolección de datos.....	320
VI.1. 2. La selección de categorías de análisis. ....	320
VI.1. 3. Inspección visual de las imágenes. ....	326
VI.1. 4. Análisis estadístico.....	327
VI.1. 5. Resultados específicos del caso. ....	334
<b>CONCLUSIONES</b> .....	336
VII.1. CONCLUSIONES. ....	336
VII. 2. OTRAS POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN. ....	345
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	350
<b>Publicaciones periódicas consultadas</b> .....	359
<b>Recursos electrónicos</b> .....	360

## ACREDITACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL RETRATO EN AGUASCALIENTES DE 1839 – 1910. Aproximaciones al retrato burgués.

### PLANEACIÓN TEÓRICA

#### 1. 1. Planteamiento del Problema

El retrato fotográfico finisecular del XIX tuvo un camino muy variado para alcanzar el punto de calidad y ejecución que presentan los trabajos de esa época. Este invento mantuvo innumerables transformaciones, desde el asombro de asir la imagen fiel con el daguerrotipo hasta el retrato en soportes de papel con la capacidad infinita de su reproducción. No sólo fue mudando en las realizaciones técnicas, las posibilidades de la imagen también abrieron puerta a diversas funciones, estatus y modalidades<sup>1</sup>. La carrera que comenzó por fijar la imagen parece no terminar hasta la consolidación de una imagen a un precio accesible para cualquiera en un soporte que garantizaba una mejor y mayor duración.

Treinta años después de la invención de Daguerre, el retrato fotográfico ahora era una garantía de durabilidad, tener un retrato de la propia persona aseguraba mantener una imagen presente y futura de manera individual, en un contexto social, ahora cualquiera podía tener su imagen como sólo los aristócratas lo hicieron por mucho tiempo. El retrato fotográfico significaba estar presente, o hacerse presente en la ausencia, así que las clases adineradas que podían pagar concurren a los gabinetes fotográficos para mandarse hacer un retrato, avanzó el siglo y poco a poco el precio y la producción masiva facilitó que la clase media e incluso la baja posara ante la cámara.

Las clases mexicanas hicieron lo mismo, desde la llegada del daguerrotipo el 3 de diciembre de 1839<sup>2</sup> hasta finales del Porfiriato, se fueron acomodando en los gabinetes fotográficos primero las clases privilegiadas, y luego, en la medida que bajaban los precios, posaron también las clases desfavorecidas porque todos

---

<sup>1</sup> DEBROISE, Oliver, *Fuga Mexicana, Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, Cultura Contemporánea de México, 1998, p. 29.

<sup>2</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Olivier, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, Colección Rio de Luz, 1989, p. 19.



querían su lugar en la galería social, pero querían salir con apariencia de buenas personas con sus mejores vestimentas como una auto acreditación imbricada en las relaciones interpersonales. La aspiración unificó a todos bajo el amparo de la modernidad y la industrialización.

El invento de Daguerre se convirtió en patente desde 1839, su uso fue extendiéndose hasta lugares como Aguascalientes, en este lugar había actividad fotográfica desde el siglo XIX por dos razones: era el paso obligado para los fotógrafos trashumantes que retrataban a los grandes hacendados<sup>3</sup> y porque, incluso en este rinconcito geográfico, sus habitantes deseaban tener un lugar social a través de un retrato.

El retrato fotográfico de estudio en Aguascalientes tuvo el mismo ritmo que otros lugares, un producto en demanda para quien pudiera pagar, hecho bajo un esquema rígido, pues los largos minutos de exposición de los primeros procesos fotográficos exigieron tomar una pose muy forzada. Esa pose estaba acompañada de unas formas sociales a manera de máscara social que pretendía emular la representación de la imagen individual en un campo social, este esquema representativo es llamado por Phéline<sup>4</sup> y explicado por Massé como el retrato burgués.<sup>5</sup>

Este retrato burgués al tener una forma de representación tan estricta cuenta con elementos limitados de su representación, estos elementos son parte fundamental de la composición, algunos ya en desuso, pero muy característicos. La sola fisionomía de una persona fuera de estos parámetros en esta época no era considerada un retrato o una auto acreditación, en todo caso podía ser un ícono o la representación de algo que no fuera la persona, las imágenes eróticas y pictorialistas de finales del siglo XIX no se sujetan en forma alguna a estos cánones

---

<sup>3</sup> Hacendados del Bajío y de Tierra Adentro, véase: *Ibid.* p. 27.

<sup>4</sup> PHÉLINE, Christian, *L'image accusatrice*, París, Les Cahiers de la photographie, No. 17, 1985.

<sup>5</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, D.F., INAH, 1998, pp. 93 y 94.

del retrato burgués, porque son representaciones de algo que los posantes no reconocen como una imagen que medie a su persona.

Los retratos fotográficos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Aguascalientes están concebidos bajo esta visión de acreditación social, pero no existen trabajos de investigación sobre el tema de retratos en el estado, aunque la historia de la fotografía en México comenzó a escribirse en la segunda mitad del siglo XX, la historia de la fotografía en Aguascalientes está en ciernes, en el área del retrato no se tienen aportes. De esto se deriva la necesidad de una investigación con rigor metodológico, un trabajo que estudie los retratos bajo las convenciones generalizadas de códigos de representación social bien estructuradas que motivaron las tomas, convenciones como forma socialmente aceptada, hecha bajo un simulacro visual como única manera de conseguir su imagen fiel y permanente.

### *Justificación*

Se ha observado que los retratos de finales del siglo XIX y principios del XX sólo poseen la denominación de “retratos antiguos”, la falta de especificación del tipo de retrato es derivada de la falta de comprensión de la imagen. En Aguascalientes, los retratos tienen la misma nomenclatura general: “retratos antiguos de Aguascalientes”.

Es necesario un estudio que profundice en los fenómenos implícitos de los retratos para que se comprenda en su contexto real el motivo de la toma fotográfica con las causas que propiciaron una imagen determinada tan rígida como única posibilidad de representación para los habitantes de Aguascalientes. Es conveniente llevar a cabo esta investigación porque no se ha trabajado en el tema, la representación en los retratos es un área yerma de estudio, el saber lo que los habitantes de la ciudad de Aguascalientes pretendían ser frente a los otros nos dice de la utilidad social del objeto mediante el cual lo hacían, de esta manera se puede determinar con claridad las necesidades de las tomas fotográficas, las de su selección y publicación, puesto que ponerlas a circular en un medio social era su objetivo final. Los habitantes de la ciudad pagaron por un objeto que cumpliera un

cometido, ellos ya tenían una clara idea de lo que debía ser su retrato, había en circulación innumerables efigies que motivaban la moda y educaban el ojo con los parámetros de representación.

Pocos son los trabajos de investigación en el campo de la fotografía de Aguascalientes y escasos sobre la historia de la fotografía en la entidad, sin duda los más destacados son los acercamientos al tema por el investigador de nuestro estado Gerardo Martínez en el capítulo denominado “La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes hasta 1914”<sup>6</sup> aquí aborda las necesidades y anhelos de una sociedad a través de las imágenes que producía; el segundo trabajo del mismo autor es “Élite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914”<sup>7</sup>, en este ensayo se analiza la intención del grupo en poder por cambiar un panorama urbano más moderno. Aunque se reconoce el gran número de retratos como objeto de deseo fotográfico, no hay un análisis profundo de este género en el estado.

El concepto de retrato burgués ha sido enriquecido con las investigaciones sobre el retrato mexicano del siglo XIX, estos estudios nos aportan conocimientos necesarios sobre este género. Claudia Negrete realiza un rescate del estudio fotográfico Valleto Hermanos, fotógrafos de gabinete del siglo XIX y principios del XX en la ciudad de México; como el principal trabajo de los estudios fotográficos es el retrato, Negrete<sup>8</sup> realiza un puntual análisis de la composición de un retrato del estudio Valleto en la ciudad de México; analiza el fondo, telón o ciclorama usado para la fotografía decimonónica, explica lo que denomina “atrezzo” que es el conjunto de objetos escenográficos, ahora parte de la composición fotográfica, el

---

<sup>6</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, “La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes hasta 1914”, *Memoria del XV Certamen Histórico, Literario y de Ensayo Contemporáneo*, Ayuntamiento de Aguascalientes, 2006, pp. 87-200.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, “Élite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, Instituto Mora, núm. 67, enero-abril 2007, pp. 145-181.

<sup>8</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, D. F., IIE/UNAM, 2006.

vestuario y la pose como elementos indispensables del retrato. El trabajo de Massé<sup>9</sup> delimita el concepto de retrato burgués que vemos repetido a lo largo de las efigies del siglo XIX y ya habíamos enunciado, delimita este concepto en la investigación de un particular formato de fotografía que es la tarjeta de visita del taller fotográfico de Cruces y Campa de la ciudad de México. También la montura del retrato es un elemento importante, por los procesos, generalmente era necesario, este elemento pocas veces es tomado como parte del retrato, pero gracias al trabajo de Matabuena<sup>10</sup> que analiza las fotografías como documentos con sus monturas, dedicatorias, reversos y sellos de las casas fotográficas, entendemos que es parte indispensable de la presentación de la imagen pues los estudios de fotografía entregaban el retrato con montura y sello. Muchas investigaciones se han realizado con los negativos en cristal que cuentan los archivos, ante cientos o miles retratos se pueden hacer conjeturas, pero no se han tomado en cuenta la montura ni las dedicatorias, pues sencillamente, no existen en un archivo de un estudio.

El corpus visual del trabajo que se propone está sustentado por 280 fotografías, esto asegura una muestra representativa que es suficiente para elaborar su análisis y ofrecer algunas interpretaciones de su estudio. Estos archivos fotográficos provienen la fototeca del Archivo Histórico de Aguascalientes y la fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Aguascalientes, en tres diferentes concursos sobre fotografía antigua de Aguascalientes.

#### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

El concepto “retrato antiguo” tiene un gran problema, no tiene límites ni bordes claros. Si principal problema es el tiempo, aunque antiguo implica un periodo de más de cien años, no hay una convención que la respete, otro problema es el soporte de la imagen, esa materialidad de época es limitada, pero al no haber una concepción clara, no hay una identificación y reconocimiento de la misma. Por último, los esquemas de representación en el cuerpo humano a través de la imagen

---

<sup>9</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia...*, op. cit.

<sup>10</sup> MATABUENA, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, D. F., Universidad Iberoamericana, 1991.

son muy rígidos, aunque se ha repetido mucho, no se han delimitado estos esquemas en elementos o unidad que componen un retrato en este periodo. De manera general, al concepto retrato antiguo le cabe casi todo.

### **1.1.2. Enunciación del Problema.**

El término fotografía antigua es amplio y ambiguo, las investigaciones derivadas de esta ambigüedad, en consecuencia, presentan una falta de claridad que no contribuye a indagar con profundidad sobre las características inherentes, el estilo, estética y época a la que pertenecen.

Las investigaciones sobre fotografía versan en su mayoría en el campo histórico – biográfico y no en un análisis de la obra. Carecen de *un modelo metodológico de análisis con variables precisas de la fotografía burguesa que permite caracterizar un periodo importante de la fotografía con gran exactitud y puedan revelar información complementaria a la que ha sido reportada en la literatura hasta la fecha.*

Las anteriores intenciones de investigación nos llevan a cuestionarnos sobre la problemática del retrato burgués en Aguascalientes bajo los siguientes ejes que conforman unidades de observación:

Los retratos mexicanos desde el siglo XIX y principios del XX son una representación muy rígida, tiene elementos invariables que lo conforman, dichos elementos señalados por Negrete<sup>11</sup>.

La primera unidad de observación busca concretar la definición y delimitación del retrato burgués por Masse<sup>12</sup> pues el concepto define lo que fue mandarse hacer un retrato en su contexto histórico y social, también nos deja ver las pretensiones que se tenía en ello.

La segunda unidad de observación plantea los elementos constantes que forman parte de los retratos dentro de su morfología.

La tercera unidad de observación mira con cuidado los soportes de entrega del retrato. Los retratos fueron entregados por las casas fotográficas con estuches

---

<sup>11</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos...*, op. cit.

<sup>12</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro elegancia en tarjetas de visita...*, op. cit.

o marcos, algunos se plegaban para cubrir la imagen como si fueran tarjetas, otros sólo tenían un marco, estos soportes del retrato tienen información que se fue añadiendo a la imagen y que complementa los deseos e intenciones de quien se retrataba. Los sellos de los *ateliers* fotográficos, las dedicatorias, el material y el color de estos soportes redondea su cometido

La cuarta unidad de observación compila los procesos y técnicas inmersas en la producción de los retratos. Los procesos son un sello de la época, su pátina es una forma irrefutable de datar una imagen.

En cuanto a la estructura, los capítulos y el orden de ellos, obedecen mucho a las necesidades de las unidades de observación, además se agregaron los elementos importantes del contexto histórico y la vida cotidiana que aporta un sentido social de la imagen, en su dicotomía de producción y consumo, la tecnología disponible, el análisis del caso aplicando el modelo morfológico y las conclusiones.

## **1.2. Hipótesis**

La hipótesis que guía la presente investigación afirma que los retratos fotográficos de estudio entre 1839 y 1910 en México, tienen una serie de características coincidentes, por ellas, se permite agrupar a estos retratos dentro del término retrato burgués, en consecuencia, es necesario aportar un concepto bien delimitado del término retrato burgués. En este sentido se intentará demostrar que los retratos vinculados a los habitantes de la ciudad de Aguascalientes, México, de la misma época, también se les puede considerar dentro del término retrato burgués. Para lograr demostrar dicha hipótesis se investigará sobre las características del retrato burgués que posteriormente, por su pertinencia, llamaremos categorías morfológicas del retrato burgués. De forma posterior, intentaremos demostrar que las categorías morfológicas del retrato burgués cumplen con un objetivo social, con el cometido de dar una acreditación social al individuo en el grupo al que interesa pertenecer.

## **1.3 Objetivo General**

Proponer un modelo de análisis visual para delimitar las características propias del retrato burgués.

### **1.3.1 Objetivos Específicos**

Realizar un análisis cualitativo y cuantitativo para determinar el estilo propio del retrato burgués.

Definir el concepto de retrato burgués que será utilizado a lo largo del trabajo académico para lograr mayor comprensión del término.

Identificar los elementos de la composición fotográfica del retrato burgués establecidos por trabajos de investigación del área.

Realizar un marco teórico en torno al retrato fotográfico y sus funciones.

Investigar y establecer un marco histórico y social con elementos suficientes para interpretación correcta de los retratos.

Analizar los retratos fotográficos como documentos sociales según los cánones del retrato burgués.

Determinar cuantitativamente la relación del retrato aguascalentense con el canon del retrato burgués.

### **1.3.2. Límites**

Es importante delimitar el tema antes de entrar a los trabajos metodológicos ya que propone los apartados y sus alcances. Debemos marcar en primer lugar el aspecto *Temporal* en que se inscribe el estudio, es indispensable hacer precisiones sobre los *antecedentes históricos* que contextualizan la investigación en un periodo *Temporal* que es señalado en el título con fecha de 1839 a 1910. Este periodo incluye el uso de los procesos pre-industrializados<sup>13</sup> característicos del siglo XIX. El retrato burgués comienza con la historia de la fotografía, aunque no hay datos de retratos aguascalentenses al daguerrotipo, se establece teóricamente esta fecha de

---

<sup>13</sup> Este término dentro de la fotografía del siglo XIX lo acuña Marín Becka al explicar la participación activa de los fotógrafos en los productos fotográficos. Los productos, aunque se vendían masivamente bajo un proceso industrial se completaba su uso con las acciones de sensibilizar y o preparar que se hacían en los *ateliers* del XIX. BECKA, Martin, Le Gray en inventeur de la photographie. Sur les pas de ses découvertes, , 2002.

inicio. El término del límite temporal en 1910 se obedece a dos causas fundamentales, la plata sobre gelatina fue un proceso que no necesitaba gran intervención del fotógrafo, así que ya no se considera pre-industrializada, también hay una ruptura visual en los retratos desde la aparición de la Revolución Mexicana, que buscó romper con el anterior régimen, en muchos aspectos, también en la imagen, ya que el retrato burgués fue la legitimación visual de la clase dominante del régimen anterior.

La categoría *espacial* de este trabajo se centra en el estado de Aguascalientes, por ser estado pequeño en el centro del país ofrece un tránsito importante con los estados circunvecinos, este ajetreo de intercambio de las zonas por sus habitantes nos obligó a tomar dos restricciones importantes para los acervos fotográficos que facilitaron las instituciones aguascalentenses conforman la muestra visual de las fotografías:

1. Tomamos como parte de la muestra todas aquellas que tengan un sello de casa fotográfica de Aguascalientes, aquellas que también fueran ubicadas en Aguascalientes por la fecha o dedicatoria.
2. Incluimos en la muestra algunos retratos que no son de estudios de Aguascalientes, pero las personas retratadas son de esta entidad o son parientes y las fotografías se encontraron en posesión de habitantes del estado de Aguascalientes. Se integraron en la muestra porque si los pobladores aceptaron las fotografías como parte de su patrimonio familiar, la sola posesión de la fotografía en estas condiciones es un señalamiento de su función social dentro del estado de Aguascalientes, este hecho es bien entendido, puesto que los concursos de fotografías antiguas por parte del INAH en este estado también aceptaron retratos en estos términos.

Aunque ya se había anunciado, dicho con propiedad el *límite Teórico* que fundamenta el análisis son las conceptualizaciones del retrato burgués que propone Massé<sup>14</sup> porque es el término exacto para la apariencia material que tienen los

---

<sup>14</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro elegancia en tarjetas de visita...*, op. cit. pp. 93 y 94.



retratos de esa época. Dentro de este límite también son fundamentales los elementos del retrato de estudio del siglo XIX que determina el trabajo *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos*<sup>15</sup> en ese mismo estudio marca los principales estilos fotográficos del retrato en México. Una tercera propuesta son las aportaciones de Matabuena<sup>16</sup> por considerar el retrato un documento con todos sus componentes, no sólo la imagen, sino que incluye su presentación como las marías luisas, sus dedicatorias, sellos de casas fotográficas y publicidad que acompañan los retratos.

#### **1.4. Metodología Básica**

En esta sección se describe una metodología basada en el análisis visual cuantitativo y cualitativo de las imágenes, con el que se pretende cuantificar las características del retrato burgués. La metodología consiste en cuatro pasos principales:

1. Colección de datos. En este trabajo se considera una muestra tomada de dos archivos de diversos concursos de fotografía. Estos archivos forman dos fondos fotográficos: Fondo de Fotografía Antigua del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes y el Fondo de Fotografía Antigua del Instituto Nacional de Historia y Antropología, De este cuerpo de imágenes se lograron compilar doscientos ochenta imágenes de todo tipo. A este universo se excluyeron las imágenes que no fueran retratos y aquellas que presentaran un fenómeno visual causado por un proceso no pre-industrializado. **Se utilizarán sólo cincuenta y cuatro retratos para el análisis.**
2. Selección de categorías de análisis. Las categorías que se proponen para el presente trabajo son once categorías sobre la morfología y procesos del retrato burgués:
  1. Las imágenes fueron hechas con un proceso pre-industrializado.
  2. Los retratos presentan un *passepartout* o marco gofrado.
  3. Hay una composición falsa.

---

<sup>15</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos... op. cit.*

<sup>16</sup> MATABUENA, Teresa., *Algunos usos y conceptos..., op. cit.*

4. El encuadre de cuerpo completo o medio cuerpo.
  5. Se cuida, el llamado parecido o la evidencia de las virtudes a través de la fisionomía.
  6. Se posa en una actitud virtuosa, reforzada por una acción o postura.
  7. Se repite la pose frontal o de tres cuartos.
  8. Uso de accesorios o *atrezzo*.
  9. Utilizan la vestimenta más presentable a disposición.
  10. Se realiza una iluminación natural, cenital y suave.
  11. Se utiliza un fondo o ciclorama.
- 
3. El tercer paso es la inspección visual de las imágenes.
  4. Realizar un análisis estadístico.

De acuerdo con las fuentes es común encontrar dos modelos de investigación para la historia de la fotografía en México, existe el modelo que se apega a la *Historia del Arte*, tiene un perfil endógeno pues analiza las obras artísticas buscando detalles que nos digan más información o sean la referencia de una realidad mucho más amplia. Otro modelo metodológico es del *Historiógrafo* que centra su investigación no en el análisis de las imágenes, sino en los documentos históricos que dan sentido amplio a la imagen y le da un carácter exógeno con documentos recolectados en bibliotecas, archivos y hemerotecas, podemos contar el modelo histórico-biográfico como parte de éste. La presente investigación contempla estos dos modelos en diferentes momentos, por lo tanto, es una investigación mixta ya que reconoce los alcances de cada una.

Los primeros capítulos de la investigación que conforman el *marco teórico conceptual* representan un trabajo en el *acopio de información bibliográfica*. En esta parte es necesario puntualizar que este trabajo es derivado de los estudios del Doctorado en Artes, mucha de la recopilación bibliográfica comenzó durante los seminarios, así que una fuente documental importante proviene de la biblioteca de la Universidad de Guanajuato, el fondo antiguo de la biblioteca Armando Olivares

Carrillo de la misma universidad, algunos textos de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, préstamos interbibliotecarios con la biblioteca Central de UNAM, bibliografía básica adquirida; para este marco fue fundamental la recomendación e insistencia que se dio en los seminarios del posgrado: “consultar las fuentes primarias”. En la diana del tiro con arco, muchas flechas quedan fuera del blanco, así evolucionó la bibliografía de esta investigación, quedaron fuera muchos libros consultados, pero al corpus bibliográfico se le suman casi una centena de manuales o tratados, diarios y otros textos sobre fotografía que sí dieron con el blanco, fueron consultados en Gallica: la biblioteca digital de la BnF, sin demeritar las consultas a diversos repositorios y páginas en internet que también formaron parte de la presente investigación. La indagación también encontró rico contenido en la hemeroteca y fondos fotográficos del Archivo Estatal de Historia de Aguascalientes, así como la biblioteca del Instituto Nacional de Historia y Antropología en Aguascalientes. Al corpus de libros y documentos fallidos para el propósito de la investigación, sólo lograron sobrevivir algunos por su contenido y es reflejado en la bibliografía final.

Después de la compilación bibliográfica, comienza el análisis de las imágenes con el método cuantitativo para desarrollar conjeturas cualitativas. Se clasificarán y analizarán los retratos según los conceptos de retrato burgués, elementos del retrato de estudio en el siglo XIX y principios del XX, así como los estilos fotográficos. Hecho el análisis, se podrá redactar conclusiones según los resultados arrojados.

A continuación, explicamos cómo se piensa trabajar la *Metodología de la Historia del Arte* en el presente trabajo que sustentarán muchos de los elementos endógenos de los retratos en Aguascalientes. Los retratos de Aguascalientes nos muestran detalles que podrían pasar inadvertidos, la microhistoria es el modelo de investigación que puede sustentar con su metodología el proceso de descubrimiento de pequeñas pistas en las fotografías, el “paradigma indiciario” de

Carlo Ginzburg<sup>17</sup>, es el modelo que permite la comprensión llevarnos a “una realidad compleja”<sup>18</sup>. Bajo esta metodología tenemos la oportunidad de analizar los retratos como un punto específico del sistema de producción retratística en Aguascalientes y nos puede permitir comprender la necesidad de producción fotográfica para estas imágenes.

Ya que analizaremos los retratos como un documento, proponemos a Peter Burke que ha reposicionado a las fotografías en grado de documentos históricos y mejor dicho vestigios. Para usar las fotografías como vestigios, Peter Burke explica el método “Las orejas de Morelli” creado por Giovanni Morelli que consiste en interpretar el lenguaje de las formas, observar los pequeños detalles tales como manos o de las orejas que consciente o inconscientemente cada autor representa de una manera peculiar, permitiendo a Morelli identificar lo que él llamaba la “forma básica”. La interpretación de las imágenes a través de un análisis de los detalles se denomina iconografía.<sup>19</sup>

Dentro de esta metodología el significado de las imágenes depende de su contexto social. Se usan, como parte de la metodología, los principios de interpretación que Burke propone:

1. Las imágenes son accesos no sólo a un mundo social, sino a una visión de la época a través de ellas.
2. Las imágenes como vestigios deben estar situadas una serie de contextos para la función que se pretendía.
3. Se privilegia por su fiabilidad, el testimonio de una serie de imágenes por encima de una individual.

---

<sup>17</sup> GINZBURG, Carlo, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>19</sup> BURKE, Peter, *Visto y no visto*. Barcelona, Crítica, 2005.

4. Es importante leer entre líneas y buscar detalles significativos que nos digan sobre el estilo del creador.

Otra parte que redondea la metodología de la presente investigación y que complementa las anteriores es el mencionado paradigma indiciario de Ginzburg<sup>20</sup> que ayuda a construir la microhistoria cultural con hechos cotidianos, hace interconexiones históricas y culturales con rastros o indicios para poder explicar un determinado fenómeno cultural en su contexto. Ginzburg permite a la investigación un camino por construirse, no un camino acabado y dogmático, porque considera que en el transcurso de la investigación ocurren sucesos que son igual de valiosos que los sólo hechos investigados.

Por último, revisaremos la antropología de la imagen propuesta por Hans Belting<sup>21</sup>, puesto que los retratos de Aguascalientes ocurren en circunstancias sociales, la antropología de la imagen justifica la función colectiva de un acto personal como explica su concepto de imagen: “Una imagen es más que un producto de percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva.”<sup>22</sup> Para Belting el mundo es de imágenes puesto que nos relacionamos a través de ellas: “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes.”<sup>23</sup> Finalmente, su propuesta nos apunta el uso de la tecnología, y las disposiciones circundantes que se ocuparon para realizar un retrato en Aguascalientes como elementos importantes para comprender el retrato: “El *qué* que se busca en imágenes de este tipo [imágenes en un espacio social] no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen.”<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

<sup>21</sup> BELTING Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2010.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Ibid*. p. 15.

Hecho el análisis cuantitativo y cualitativo se procederá a formular conclusiones y verificar la Hipótesis planteada para producir aportaciones al campo de la investigación de la imagen.

## C A P Í T U L O I. ANTECEDENTES DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Si deseas entender a fondo la historia de Italia, mirad atentamente los retratos...  
En los rostros de la gente siempre puede leerse algo de la historia de su época, si se sabe leer en ellos.*

Giovanni Morelli (1888).

### I.1.DEFINICIÓN DEL RETRATO

El retrato es una representación de alguien ante otro con un acuerdo mutuo de que la imagen que se presenta evoca al original. Pero ¿qué imagen hace justicia como una buena representación? Porque la imagen no sólo se puede limitar al cuerpo del representado o una parte de él, podría ser casi cualquier otra como veremos; pero tal parece que el rostro ha sido la parte hegemónica en el reino del recuerdo, sin duda por poseer los ojos que han sido considerados el reflejo del alma.

La historia del retrato se pierde en la obscuridad de los tiempos, el retrato moderno como se concibe tiene una génesis hacia fines de la Edad Media y comienzo del Renacimiento, para tener un concepto bien delimitado, revisaremos sus fronteras por las acepciones más significativas y la evolución del retrato desde el medievo, observaremos, de manera general, el avance del retrato por las diferentes etapas históricas y concluiremos con una revisión general del retrato mexicano.

Será muy justo comenzar por el significado raíz o la definición etimológica del retrato:

Pintura o fotografía que representa personas o (a veces) cosas; descripción verbal de una persona: italiano *ritratto* 'retrato', de *ritratto* 'traído de nuevo, traído hacia atrás', participio pasivo de *ritrarre* 'volver a traer, traer hacia atrás', del latín *retrahere* 'traer hacia atrás, hacer volver' [...]<sup>25</sup>

Suena casi poética la etimología, hacer volver, un retrato es justo eso, pero no se puede hacer volver a la persona misma, sólo su recuerdo a través de una

---

<sup>25</sup> GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 605.

representación. Ésta parece ser la condición primaria de todo retrato: representar a una persona en ausencia.

Dos criterios indispensables que debe cumplir un concepto mínimo de retrato, el *Diccionario de la Lengua Española* de la REA establece que el retrato es la “Pintura o efigie principalmente de una persona”<sup>26</sup> la academia no toma en cuenta en su primera acepción ningún otro elemento como tipos de soporte o la necesidad del parecido, la siguiente definición mantiene las dos condiciones mínimas, pero agrega algunos medios por el cual se puede representar a la persona: “Pintura o efigie que representa alguna persona o cosa”<sup>27</sup> Los diccionarios parecen tener un acuerdo tácito en el concepto pues un tercer diccionario coincide casi en su totalidad con el concepto de la Real Academia, el diccionario de Espasa Calpe menciona: “Pintura o efigie que representa alguna persona.”<sup>28</sup>

Hasta aquí las fuentes consultadas habían sido muy cortas en cuanto a la definición del retrato, consultamos una fuente que, aunque es del campo de la estética, extiende y precisa la concepción del retrato.

El *Diccionario Akal de Estética* proporciona un aporte extenso y más claro al concepto que perseguimos, el primer párrafo define el retrato en un sentido amplio: “En sentido general, representación de una persona; pero la definición de retrato como concepto de estética necesita algunas precisiones.”<sup>29</sup> Ya ha anunciado la necesidad de limitar la acepción dentro de la estética como a continuación lo muestra:

En las artes plásticas no se emplea el término retrato para la escultura, y, sin embargo, existe en ella, pero se dice cabeza, busto o estatua; retrato se dice de una obra en dos dimensiones, pintura o dibujo. El retrato es, pues, interpretación y transcripción, y luego, pues, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. Aunque sea únicamente visual, el retrato es una descripción, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente, y la

---

<sup>26</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo II, México, D.F., Editorial Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 1966.

<sup>27</sup> CASARES, Julio, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2004, p. 731.

<sup>28</sup> ALONSO, Juan Ignacio (Dir.), *Gran Diccionario Enciclopédico Espasa*, España, Espasa Calpe, S.A., 2001, p. 4262.

<sup>29</sup>SOURIAU, Ètoemme, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2010, p. 950.



reflexión literaria ha sido muy sensible, desde las teorías medievales, a esta particularidad y a la importancia del orden adoptado.<sup>30</sup>

De forma concreta podemos aseverar que el diccionario Akal define al retrato como una obra en dos dimensiones, con una interpretación o transcripción para ofrecer la apariencia exterior de una persona en cualquier grado de realismo. A las tres condiciones mínimas que mencionamos líneas arriba: representación, persona, descripción, se le complementan la condición que sea bidimensional y que tenga un grado de realismo, no olvidemos que esto está delimitado para las artes y es notorio cuando se dice “interpretación”.

Las definiciones señalan la descripción después de la representación, los mismos diccionarios anteriores en su segunda acepción de retrato, marcan a la descripción de las características que hacen único a cada ser humano e incluso, pretenden alcanzar aquellas cualidades que son imperceptibles en la fisonomía humana, como las características morales que apunta la siguiente definición: “Descripción de la figura o carácter o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.”<sup>31</sup>

Parece entonces, que la tercera condición del retrato es la descripción como nuevamente se señala en esta segunda acepción: “Descripción de una persona o cosa.”<sup>32</sup> La tercera definición en segunda acepción confirma la misma postura, pues la definición pretende, aun, describir el carácter de un individuo: “Descripción de la figura o el carácter de alguien.”<sup>33</sup> Vemos complicado describir el carácter de alguien por sólo su fisonomía, tal vez por su ropa, pose, actitud y otros elementos se podría, pero los rasgos de un rostro no son suficientes para manifestar el carácter de cualquiera, para un retrato psicológico se tendrá que manejar la iluminación y el encuadre para darle un carácter particular. No sobra agregar que la idea de determinar el carácter de una persona por las dimensiones de su rostro y cráneo tuvieron un auge y límite extremo con la frenología del siglo XIX.

---

<sup>30</sup> *Ibíd*, p. 950. El subrayado es mío.

<sup>31</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, *op. cit.* p. 1966.

<sup>32</sup> *Diccionario Enciclopédico Larousse*, *op. cit.* p. 2058.

<sup>33</sup> *Gran Diccionario Enciclopédico Espasa*, *op. cit.* p. 4262.

### I.1.1. Retrato, reflejo del alma

En el caso del retrato fotográfico, tenemos evidencia que casi desde su inicio se buscó captar esa expresión que nos diera indicios del carácter moral o características internas de las personas, Disderi, padre de la fotografía masiva, dice en dos de sus manuales de fotografía del siglo XIX de sus intenciones de capturar algo más que copias fisionómicas:

No se trata, de hecho, de hacer un retrato, de reproducir, con una precisión matemática, las proporciones y formas del individuo; Todavía es necesario, y sobre todo, captar y representar, justificando y embelleciendo las intenciones de la naturaleza manifestadas en este individuo, con las modificaciones o desarrollos esenciales provocados por los hábitos, las ideas, la vida social.<sup>34</sup>

Disderi vuelve a aconsejar a sus lectores capturar el carácter de los posantes, adivinar su vida privada para lograr un buen trabajo: “Es necesario poder adivinar de qué se trata, adivinar qué es su carácter. Su vida privada, sus hábitos; **El fotógrafo tiene que hacer algo más que fotografiar, tiene que tener una biografía**”<sup>35</sup>. El retrato debe lograr una excelente expresión, en palabras de Disderi: *“la vraie palpitation de la vie.”*

Para Disderi el parecido o la semejanza con el modelo original no es la base de un retrato, para este fotógrafo francés son esos rasgos fugitivos que dan la expresión característica del modelo la base de un buen retrato: “Nos queda hablar de la fisonomía. No es, por lo que sabemos, la base misma de la semejanza, como cree la generalidad de los fotógrafos...”<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Il ne s'agit pas, eh effet, pour faire un portrait, de reproduire, avec une justesse mathématique, les proportions et les formes de l'individu; il faut encore, et surtout, saisir et représenter en les justifiant et en les embellissant les intentions de la nature manifestées sur cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale.

DISDERI, *L'Art de la Photographie*, Paris, Chez L'auteur, 1862, p. 265. Todas las traducciones del francés son mías.

<sup>35</sup> Il faut qu'on puisse deviner ce qu'il est, deviner spontanément son caractère. sa vie intime, ses habitudes; il faut que le photographe fasse plus que de photographier, il faut qu'il biographie. DISDERI, *Recommandations Photographiques Indispensables a Tous*, Paris, Chez L'auteur, 1855, p. 14. Las negritas son mías.

<sup>36</sup> Il nous reste à parler de la physionomie. Elle n'est point, d'après ce qu'on a vu, la base même de la ressemblance, comme le croient la généralité des photographes;

DISDERI, *L'Art de la Photographie*, op, cit, p. 282 .

Disderi asegura que se puede llegar al carácter del individuo cuando se estudia con detenimiento las expresiones del rostro:

Siempre es la misma regla que debe guiar al artista; es absolutamente necesario que, a través de todos estos matices transitorios de la fisonomía, todos estos aires de cabeza, estas sonrisas, estos movimientos fugitivos de los labios y los ojos, desenrede la expresión correcta, elocuente, lo que contiene, más que todo otros, el carácter del individuo, lo que resume, por así decirlo, las diversas formas de ser de su rostro.<sup>37</sup>

Por su importancia como fotógrafo de mediados del siglo XIX, Disderi fue una gran influencia para aquellos que deseaban entrar en el negocio de la imagen de plata, Disderi asegura que es el sentimiento interno lo que imprime la expresión característica al retrato: “No es la voluntad la que puede dar tales rasgos o actitudes; es solo el sentimiento interno que da forma a la cara y la anima.”<sup>38</sup>

Queda claro entonces, que la descripción en el retrato exige más que un inventario puntual de los rasgos físicos, deberá sugerir el carácter interno del retratado.

Al concepto de retrato no se le puede apartar el deseo de representar de uno u otra forma las características internas o psicológicas de una persona, esto nos permite comprender que el retrato debe mediar no solo con las particularidades físicas, debe transmitir también las maneras únicas del campo psicológico, el *Diccionario Akal de Estética* complementa al respecto: “El retrato de una persona real exige que el artista sea observador, incluso psicólogo, para penetrar en la personalidad del modelo.”<sup>39</sup> Al retratista de algún modo se le exige dotes psicológicos para que pueda transmitir esas características únicas del modelo. Si bien, existen muchos tipos de retratos, hasta el más simple busca reproducir el

---

<sup>37</sup> C'est toujours la même règle qui doit diriger l'artiste; il faut absolument qu'à travers toutes ces nuances passagères de la physionomie, tous ces airs de tête, ces sourires, ces mouvements fugitifs des lèvres et des yeux, il démêle l'expression juste, éloquente, celle qui contient, plus que toutes les autres, le caractère de l'individu, celle qui résume en quelque sorte les diverses manières d'être de son visage.

*Ibid*, pp. 282 y 283.

<sup>38</sup> Ce n'est pas la volonté qui peut donner aux traits telle ou telle attitude; c'est le sentiment intérieur seul qui modèle le visage et qui l'anime.

*Ibid*, p. 284.

<sup>39</sup> SOURIAU, *Ètoemme, Diccionario Akal de Estética, op. cit.* p. 951.

gesto peculiar del que se representa, no sólo repetir las formas físicas de manera idéntica.

El diccionario Akal no limita el retrato al campo visual pues considera que una descripción se puede lograr a través de la palabra: “El retrato literario puede indicar directamente los aspectos no visibles de la persona, por ejemplo, ofrecer sus características psicológicas.”<sup>40</sup> Alguien puede describir a otra persona a través de enunciar sus aspectos internos y externos, también existe aquel retrato que para lograrse pasa de imagen, palabra a imagen como el retrato hablado o también dicho retrato de robot, la cuarta acepción de la palabra retrato por la RAE determina que es: “imagen de persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto.”<sup>41</sup>

El retrato siempre registra lo mismo, eso sí, en diferentes proporciones y disposiciones, todos los rostros tendrán los mismos elementos, pero no de la misma manera; en este sentido el retrato siempre apunta a lo individual, busca lo más particular para lograr una identificación:

“El género del retrato sea el arte que sea, testimonia un interés por lo individual; el retratista no muestra solamente al ser humano en general, o a un determinado tipo de toda una especie; sino a una cierta persona en tanto que ella misma...”<sup>42</sup>

Una definición completa del retrato apunta sus elementos indispensables como representación, persona y descripción con una parte profunda, características psicológicas que sean sinónimo de la verdadera persona, desde la hondura de su alma. Al retrato se le exige que defina, de manera visual, a una persona, de forma casi puntual a manera de biografía en imagen, una definición estrecha que muchas veces ni el propio individuo podría precisar.

---

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit. p. 1966.

<sup>42</sup> SOURIAU, Ètoemme, *Diccionario Akal de Estética*, op. cit. p. 951.

### **I.1.2. Largo recorrido del retrato**

El problema principal del retrato es que constantemente apunta hacia lo imposible: representar con algo lo inaprensible: la definición de un sujeto, individual, que está detrás de la imagen. La representación del ser humano es algo muy flexible, la etimología nos aseguró que significa “hacer volver” y como ahora veremos, el ser humano ha decidido representarse de diversas maneras según su conveniencia, se puede hacer volver, evocar el recuerdo de diversas formas. El retrato del rostro es un concepto de representación muy usado, pero no siempre fue el concepto común o de mayor peso de representación social. Para delimitar el concepto de retrato revisemos el escudo y sus propiedades representativas en la Edad Media.

En esta época medieval se encarnizaron guerras de cuerpo a cuerpo, parte importante de la armadura era el escudo de protección, resuelto el asunto de seguridad, pues era imposible que una espada traspasara dichos escudos, algunos nobles agregaron un detalle a la protección de guerra, algo del campo de la semántica, pues adornaron sus escudos con signos de jerarquía y abolengo. Así que, en el argumento de guerra, podía pesar la dinastía del caballero, y con eso legitimar sus acciones bélicas para conservar el rango y los beneficios materiales.

El desarrollo del escudo, ahora escudo de armas, es pertinente porque para los caballeros y los nobles era muy importante el blasón como su propia imagen en el campo de la representación visual. Belting<sup>43</sup> hace referencia a una imagen votiva del siglo XIII de un caballero que sostiene su escudo de armas, en la imagen de la catedral de Naumburg el conde Dietmar sostiene un escudo de armas que sujeta delante de su cuerpo con armadura, el escudo lo levanta hasta su barbilla a manera de cubrir parte de su rostro, mediando entre el contrincante y él. El asunto fundamental de dicha imagen es que el noble desea ser recordado así, con el escudo de armas como parte fundamental de su imagen. El escudo de guerra evoluciona a un escudo de armas, para encaminarse y tomar sólo los emblemas icónicos dentro de un cuadro como signo legítimo de sus reales derechos: un blasón.

---

<sup>43</sup> BELTING Hans, *Antropología de la imagen...*, op. cit. pp. 145 y 146.

Los retratos de la antigüedad, antes de finales del siglo XIX tenían un alto costo, trabajos artísticos por su proceso y cuidado, onerosos por su grado de ejecución y por los minerales de las tinturas traídos de algún rincón del mundo. No eran para cualquiera, miles de personas vieron apagar su rostro y el de sus allegados sin una imagen que atestiguara de su paso por la tierra. La nobleza podía pagar el retrato, pero no era suficiente, porque siendo justos, el noble tendrá los mismos elementos a retratar que el siervo y no hará diferencia en ambos; la ropa, las joyas, los muebles, darán idea del rango; para legitimarse ante el otro que observa, es necesario agregar algo que lo haga, entonces el noble dirá que es hijo del hijo del hijo que por designio de Dios está ahí; la explicación genealógica que da justificación para poseer un retrato costoso y su rango es el blasón que muestran los retratos de esta época.

Muchos retratos están acompañados del real escudo ya sea en la parte posterior del retrato, o en cualquier lugar, incluso en la cubierta que se usaba para transportar la imagen. Belting asegura que el blasón es una segunda imagen que complementa el retrato del noble, esta imagen específica la estirpe y el grado legítimo de nobleza: “El blasón también nos muestra un rostro, no uno individual, sino un rostro dinástico y genealógico.”<sup>44</sup> El escudo era un signo que custodiaba la imagen de legado de familia, mientras que el retrato fue una imagen de un portador vivo, individual, pero de esa línea heredada con cuerpo y rango.

Por un tiempo estuvieron conviviendo escudo y retrato, en algunos momentos parecía que ganaría poder y adeptos el escudo, pues llegó a tener un cuerpo jurídico importante, representaba al noble por ausencia en derechos de señorío, se le otorgaba valor y lugar en las ceremonias oficiales, entonces ocurría la “presentación y obediencia”<sup>45</sup>. Pero el escudo perdió ante el poder de representación del retrato, éste parecía mediar de mejor forma, en la actualidad todavía podemos ver el retrato del presidente en turno en las oficinas gubernamentales como un vestigio de esas formas, podemos observar la fotografía del papa, colgada en cualquier obispado del

---

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 150.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 152.

mundo, parece que estas maneras visuales tan antiguas no están del todo en desuso.



**Imagen 1.** Rogier van der Weyden, Retrato de Fancesco d'Este, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



**Imagen 2.** Rogier van der Weyden, Retrato de Fancesco d'Este (reverso), Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

A mediados del siglo XV se repintaron algunos escudos con retratos, los blasones venían a la baja, el concepto naciente de persona eclipsaba del todo una representación tan abstracta, el humanismo contribuyó fuertemente a la proliferación del retrato como una identificación social (véase imagen 1 y 2). Otro aspecto que contribuyó fuertemente fue la reflexión medieval sobre la muerte, ésta llegaba de igual manera para todos, no podía ser suavizada por un escudo de armas que defendiera derechos y dominio, se pintaron muchas imágenes con calaveras para recordar la condición mortal de los humanos, si la vida nos discrimina, la muerte nos iguala, acepta a todos sin distinción y con el mismo tratamiento, la peste negra y las guerras había hecho una marca y ánimo en los pobladores, las reflexiones ante la finitud humana desfavorecieron el dominio del escudo de armas como representación, la imágenes en otro sentido comenzaron, incluso las que señalaban la muerte misma: “No es ninguna casualidad que el cráneo como motivo de una imagen aparezca simultáneamente con el retrato moderno, estableciéndose como su verdadero correspondiente. En algunos casos aparece con una conciencia

radical de la mortalidad incluso en lugar del retrato.”<sup>46</sup> Pero se prefirió la fisionomía humana, peculiar y característica de cada persona, el escudo de armas ocupó otro lugar en la iconografía, no fue más un retrato.

¿De alguna manera el retrato contesta a esa pregunta retórica “Ubi sunt?” No fue sólo las reflexiones sobre la muerte lo que provocó el debilitamiento del blasón como forma retratística, contribuyeron también la burguesía, el humanismo y el nuevo concepto de persona.<sup>47</sup> Los burgueses podían pagar los costos de un retrato, pero carecían de un escudo de armas, tal vez alguno de oficios, pero uno familiar decididamente no. La aparición de los retratos burgueses no fue un camino fácil, pues los nobles no están muy dispuestos a aceptar las representaciones burguesas porque significaba cuestionar los derechos de señorío que se tenían a través de la imagen.

El camino de los retratos burgueses es el antecesor del actual retrato, ese “protoretrato” también mira hacia la muerte, pues tiene origen en el culto a los difuntos, los retratos de los burgueses aparecieron como imágenes votivas de fieles donantes o yacientes, imágenes dedicadas al recuerdo de los muertos en ambientes religiosos, limitado a este ambiente resultaba más tolerable, Bening explica que el retrato de Timoteo de Jan van Eyck en 1433 es un retrato en estos términos<sup>48</sup>. Puesto que los burgueses accedieron a la imagen del retrato, también decretaron los derechos, no los de linaje, pero sí aquellos de carácter general, pudieron reclamar un lugar social, ser reconocidos desde un lugar de privilegio. Entendamos que para las personas de su tiempo era muy diferente ver un retrato de un noble con sus escudos y otro de un burgués, pero en ninguno se miraba un derecho a evidenciar la existencia por este mundo a través del retrato, no había los conceptos modernos que lo sustentan en la actualidad. Más adelante retomaremos el culto a los difuntos con la participación del cuerpo humano como imagen y la imagen del cuerpo humano en ritos funerarios.

---

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 151.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 158.



Del escudo al escudo de armas, del escudo de armas al blasón, del blasón al retrato conviviendo simultáneamente; ahí predominó el retrato por contener rasgos fisionómicos que también investían un carácter legítimo del noble. El retrato era pues una legitimación genealógica con derechos de señorío y también un culto a los difuntos, el burgués abrogó este derecho a través del retrato de culto fúnebre y logra un reconocimiento de orden social.

### **I.1.3. Función primaria o funeraria**

Si los humanos fuéramos inmortales no necesitaríamos retratos, no tendría caso hacernos volver en recuerdo si lo podríamos hacer en presencia, con ubicuidad, siempre y en cualquier lugar se hablaría con el original. Pero el drama humano de su finitud y es un origen para realizar imágenes de las personas.

En el momento del fallecimiento del ser humano, el cuerpo yace sin movimiento, inerte, es la propia imagen de quien en algún momento lo habitó, deja de ser la persona con la que se interactuaba, se convierte en una representación de lo que era, en este sentido señala Belting: “El cadáver es su propia imagen”<sup>49</sup>, pero ésta pronto se corromperá y desaparecerá, así que se buscó una solución con un remplazo más duradero: se hicieron imágenes que representaban a los muertos para hacerlos participar en diferentes actos sociales, incluso en su propio entierro.

Los muertos no participaban como meros recuerdos en los ritos, había una fuerte creencia que regresaban y ocupaban ese soporte en imagen que se les asignaba, en este sentido Azara formula una pregunta inquietante “¿Quién se atrevería a pasar tranquilamente una noche en las salas de arte antiguo de un gran museo como el Británico de Londres o el Nacional del Cairo, por ejemplo, llenas de hieráticas figuras de tamaño natural?”<sup>50</sup> cualquiera puede sentir desconfianza, pues todavía hacemos participar a las imágenes en nuestros modernos ritos funerarios.

Precisar la fecha de inicio del culto fúnebre con imágenes es complicado, tenemos algunos vestigios como un cráneo cubierto con arcilla y limo para darle la apariencia

---

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>50</sup> AZARA, Pedro, *El Ojo y la Sombra*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 2002, pp. 31 y 32.

que el difunto tuvo en vida, encontrado en Jericó, datado 7,000 a.C., expuesto en el museo Arqueológico de Damasco, podemos asegurar que el uso de la imagen en los ritos mortuorios es uno de los más extendidos. La imagen fúnebre hacía señalamientos hacia lo no perecedero, lo inmaterial como el alma de los difuntos, este concepto tenía un espacio espiritual y si bien las imágenes fúnebres no siempre estuvieron en espacios religiosos, muchas de ellas llegaron a dichos espacios como consecuencia lógica de pertenencia, las imágenes votivas del medievo y Renacimiento son una clara expresión de los ritos.

Llegando al Renacimiento se hicieron retratos y los colocaron en ambientes religiosos como ofrendas mortuorias, los nobles nada podían objetar a este uso que socavaba su posición privilegiada. El uso funerario de las imágenes es muy grande y ofrece múltiples matices como ritos y comunidades, pero para nuestro objetivo de investigación delimitamos el uso mortuario del retrato porque fue el pretexto de los burgueses para hacerse retratos, en ellos se reclamaba sus rasgos individuales y lograron que fueran reconocidos con un rol social de privilegio que era lo que deseaban.

Así las cosas, el retrato pasó a ser un repositorio de individualidad gracias a la burguesía, el retrato moderno heredó esa singularidad y el rol social que desempeñaban los sujetos con dicha individualidad. Hemos visto como el retrato viaja por dos ámbitos antagonistas y complementarios al mismo tiempo, el ámbito social y el ámbito individual, porque se reclama con exceso las particularidades de una sola persona y por otro lado se exige un lugar social a través de ello. Las tendencias y los parámetros de una imagen están llenos de preconcepciones sociales que asumimos propias, pensemos en un retrato antiguo, podemos ubicar la época de factura por la hechura de la imagen, aspectos como el encuadre y la pose evidencian el estilo de una época. Se toman cánones visuales de representación y se asumen como propios, asegura Belting:

Aunque nuestras imágenes internas no siempre son de naturaleza individual, cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias. Por ello, las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos

el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época.<sup>51</sup>

La cuna del retrato moderno tiene un origen muy burgués, legitimado desde los ritos fúnebres y con una carga colectiva como individual debido a su función y rol social para llegar a nuestros días con el concepto que le damos. El retrato moderno es el resultado de los conceptos y visiones que hacen tan peculiar el tipo de imagen que medie y reconocemos como retrato.

#### **I.1.4. Evolución del retrato**

Ahora que tenemos una aproximación más clara al concepto de retrato, podemos revisar bajo esta óptica lo que pasa en el campo de representación humana. El hombre antiguo tuvo múltiples representaciones del cuerpo humano, con intenciones mágicas y religiosas, pero las primeras son tan alejadas de nuestros criterios de representación, como sus ritos y relaciones sociales que será complicado establecer el sentido verdadero que se daba a la imagen.

Hemos visto que la época del cambio de Edad Media al Renacimiento fue una etapa paradigmática en el campo de la representación humana, aunque sabemos que este tipo de representación hace miles de años ha existido, no necesariamente aportaba al campo de la retratística.

De cualquier manera, a forma de revisión general nos acercaremos al retrato a través de la historia, la representación humana es estudiada por el arte y la antropología sin excluirse una de otra y muchas imágenes que mencionaremos son parte de ambas disciplinas. El primer periodo a revisar es el Paleolítico (30000 a.C.) en él aparecen las venus pertenecientes a este periodo, también llamadas venus paleolíticas, brinca a la vista la representación de mujeres con una exageración en los rasgos sexuales, el marcado volumen en algunas zonas, la ausencia de rostro pues ocultan la cara bajo un tocado o tejido que cubre toda la cabeza, limitaremos las elucubraciones, no podemos afirmar que esta imagen mediaba como forma individual para actos sociales, por lo tanto no pudo ser usada como un retrato.

---

<sup>51</sup> BELTING Hans, *Antropología de la imagen...*, op. cit. p. 27.

El periodo que le precede es el Neolítico, característico por sus máscaras y figuras humanas, se asegura que tenían un sentido funerario, pues el hombre de Jericó, mencionado anteriormente, pertenece a este periodo. Este cráneo cuidadosamente cubierto de yeso fue enterrado bajo el suelo de las casas con la finalidad que los espíritus ancestrales brindaran su protección<sup>52</sup>. Sobra decir que está lejos del concepto contemporáneo de retrato, que su representación se limita al campo de los ritos mortuorios.

En las culturas antiguas se repite constantemente los escenarios de representación, pues son máscaras sobre momias o difuntos, relieves, pinturas y esculturas de la aristocracia utilizando la representación casi de la misma manera que vimos lo usaba la nobleza en la Edad Media, mantener su hegemonía y derechos materiales, las representaciones buscan repetir la escala social del mundo material en esos otro plano espiritual, si vemos la imagen de alguien que no sea de la aristocracia no es más que para afirmar el grado superior de su señor, pues aparecen haciendo actividades de su rango con un deseo de repetir el orden social.

Es común comprender que una imagen humana sea un retrato en un sentido muy amplio, pero en el sentido limitado del retrato moderno que nos hemos afanado en acotar, no entran cualquier definición o representación por más humana y realista que se vea. Este es el caso de los retratos mayas, en el artículo de Beatriz de la Fuente<sup>53</sup> menciona las funciones del retrato de la cultura Mesoamericana maya tal y como se pretendía en la Edad Media:

Tal concepto del retrato, donde el artista toma en consideración primaria los elementos del rango del sujeto y los atributos de su dignidad, permanece durante toda la historia del arte entre los mayas. Son retratos que reflejan la imagen oficial, ideal del modelo y que probablemente tenían un valor mágico y educativo para la masa del pueblo, por ser convencionales jamás trascienden la rígida pasividad inexpressiva del modelo idealizado.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> HARTT, Frederick, *Arte Historia de la Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1989, p. 48.

<sup>53</sup> FUENTE de la, Beatriz, "El Arte del Retrato entre los Mayas" en *Reseña del Retrato Mexicano*, Artes de México, núm. 132, año XVII, 1970, p. 8.

<sup>54</sup> *Idem*.

No se puede hablar de retratos cuando se refiere a representaciones mágicas o deidades, no bajo el objeto de estudio de nuestro trabajo.

Tal parece que el Renacimiento trae consigo el derecho propio, ese que se labró con el esfuerzo y no con el aboengo, como hemos señalado, las imágenes acusaron de ellos, en particular el retrato. En el retrato del Renacimiento los rasgos de los posantes se individualizaron, pues existe manera de identificar a la persona, por lo tanto, sabemos que existía el retrato por encargo y para mantener felices a los clientes se imprimía un carácter realista a la imagen y cumplir con cometido del parecido.

Desde este punto histórico y estético, el retrato no ha dejado de ser un objeto que media entre el modelo y el que mira, de una persona, algo individual dentro de un círculo social. Durante el Barroco también se conservaron estas características, pero hubo variaciones de representación y de pinceladas, pues los individuos aparecen con mayor crudeza, no en el marco de ventana impasible del Renacimiento, aquí se intensifica el movimiento de la composición y la luz como otro elemento de ella, se cambiaron las técnicas y esto permitió que se dieran grandes formatos, se da importancia al retrato de cuerpo entero, dejando atrás el popular retrato de busto del anterior periodo, brillaron los colores exquisitos y la ornamentación delicada<sup>55</sup>

La evolución de la representación continúa, no deja de ser el mismo sentido de mediar con la imagen del cuerpo humano, con particular énfasis en el rostro, nuevamente vemos que a través del retrato se varía la representación según la manera de ver el mundo desde una corriente estética en particular. En el caso del Clasicismo la representación se suaviza con respecto al Barroco, las figuras van al centro de la composición, sin grandes contrastes y actitudes exageradas, la Ilustración y su deseo didáctico sonaba de telón de fondo de los retratos, la virtud como la templanza reinan en la representación, sin cambios violentos y actitudes graves, pero eso sí, al completo servicio de la burguesía.

---

<sup>55</sup> GOMBRICH, Ernest, *La Historia del Arte*, China, Phaidon, 2012, p. 455.

Una última corriente cultural importante previa a la fotografía es el Romanticismo, en ella se da particular importancia a resaltar los estados de ánimo del posante, el estado psicológico debe manifestarse a través de los rasgos del rostro, hay efectos poéticos y crepusculares de fondo, así como una invitación al misterio. Pero el retrato es lo que había sido, en pocas palabras: representación y burguesía son una constante también en esta etapa.

### **I.1.5. El retrato mexicano**

El retrato mexicano presenta una evolución similar al retrato europeo, con sus matices del nuevo mundo, pero en un desarrollo paralelo. Las peculiaridades son lo que le da un sello, y son a su vez un acuse de hitos o desarrollos sociales que motivaron tales matices, en el artículo sobre el retrato, Obregón<sup>56</sup> hace una rápida revisión al retrato de nuestra nación, en el virreinato es casi nulo el retrato particular: “Cuando comparamos la pintura mexicana con la europea del mismo periodo, especialmente con el del virreinal, la nuestra llega a resultar monótona por el exceso de representaciones religiosas.”<sup>57</sup>

La retratística de la Nueva España hasta antes del siglo XVIII pocas veces representa individuos, muchas de las veces es un conglomerado de información, datos y narrativa de los acontecimientos:

El retrato novohispano comienza, casi simultáneamente, en los muros y en el papel. Sobre los muros podemos contemplar algunas efigies de mediados del siglo, de esa sociedad pintoresca y abigarrada que reunía conquistadores y conquistados, frailes y neófitos, encomenderos y esclavos. Desde el punto de vista artísticos, tienen primacía los frescos del convento de Actopan, en donde admiramos a fray Andrés de Mata, constructor del convento y a los indios caciques que ayudaron a levantar el enorme edificio.”<sup>58</sup>

De los pintores del siglo XVI sólo se conservan las obras de carácter religioso, pero en el mismo siglo comenzaron los retratos de mandatarios, pues se realizaron

---

<sup>56</sup> OBREGÓN, Gonzalo, “Algunas Consideraciones sobre el Retrato en el Arte Mexicano” en *Reseña del Retrato Mexicano*, Artes de México, núm. 132, año XVII, 1970, p. 23.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Idem.*

coleccionas como los retratos de los virreyes, imágenes hechas para reafirmar su señorío y poder.

Los retratos mexicanos del siglo XVIII con Cristóbal de Villalpando y Miguel Cabrera gozan de un magnífico modelado e influenciados por la vitalidad del barroco, en este siglo comienza el desfile por perpetuar el recuerdo a través de una imagen:

“El siglo XVIII ve una verdadera eclosión del retrato civil. Si del XVII son pocos los que nos han llegado, los del “siglo de las luces” resultan innumerables. Ante nosotros desfila toda la sociedad de la época: magistrados, altos eclesiásticos, curas de pueblo, comerciantes, damas tituladas, frailes, monjas... Son retratos de cuerpo entero, de medio cuerpo o únicamente el rostro.”<sup>59</sup>

Ya se notaba un tratamiento pegado al canon de representación, son representaciones logradas, muy en el concepto de retrato moderno. Obregón nos señala las constantes en el retrato del cuerpo entero:

Los retratos del cuerpo entero son generalmente parecidos. El personaje se representa de pie, apoyado sobre una mesa, en una mano un libro, o el bastón o el tricornio. Si es eclesiástico, levanta ligeramente el manto o sostiene el sombrero de teja. Si son mujeres, el abanico o una rosa son de rigor.

Hubo retratos de monjas coronadas desde el siglo XVIII hasta el México independiente, ellos buscaron una representación especializada, para momentos específicos, también los retratos *post mortem* fueron publicaciones casi privadas o muy restringidas en contextos sociales particulares, no están cerca del concepto de retrato moderno que conocemos.

Durante el siglo XIX el retrato pictórico adquiere un auge extraordinario por su proliferación en cantidad, variedad de obra y cantidad de pintores en el gremio, no sólo se pintó a la elite decimonónica, también se representaron las demás clases, por esta versatilidad se le llamó “la gran pintura popular del siglo XIX”.

Así que uno de los episodios más interesantes de la retratística mexicana es el periodo entre el siglo XVIII y XIX, un trabajo que centra sus estudios en esta época es la investigación de Inmaculada Rodríguez<sup>60</sup>. Centra sus indagaciones entre 1781

---

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>60</sup> RODRÍGUEZ, Inmaculada. *El Retrato en México: 1781 – 1867. Héroe, Ciudadanos y Emperadores para una Nueva Nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Sevilla, 2006.

y 1867, entendemos que es un intervalo particularmente rico en la temática y aporta información precisa del retrato, además, por tener una cercanía con la aparición de la fotografía, podremos ver las tendencias y expectativas que se le exigía a la representación humana.

Es indudable que las directrices del retrato fueron marcadas por los acontecimientos históricos y los regímenes reinantes, cada dinastía del poder tuvo a su manera un monopolio de la representación tanto como en producción y cánones representativos. La Academia de San Carlos marca en gran medida la pauta en este ámbito, pues fue un referente constante para la producción del retrato mexicano. El trabajo de Rodríguez hace particular alusión al siglo XIX, siglo cambiante, de guerras y de invenciones científicas y tecnológicas, pero con tres periodos muy claros.

Un primer periodo de este siglo es el Insurgente, ahí el retrato tendió a ser heroico, hubo muchos retratos militares, de carácter ingenuo, con volúmenes planos, brillante colorido y poses hieráticas sin elementos del barroco.

El siguiente periodo importante es el gobierno Imperial (1822 – 1823) la producción del retrato tiene un carácter áulico, un ejemplo de ello son los retratos Iturbide, su caracterización imperial se dejó influir por el modelo de Napoleón Bonaparte bajo una mezcla entre “la modernidad libertaria de la Francia napoleónica y el bagaje de largos siglos de representación monárquica”<sup>61</sup>, los retratos de Iturbide presentan poses rígidas y estereotipadas, señala Rodríguez<sup>62</sup> de una hechura de los talleres de tradición gremial y no de las academias que contaban en sus filas abundantes españoles. Su iconografía resultó un regreso a patrones de representación propios del Antiguo Régimen, buscando legitimidad a un emperador representado de manera clásica, pero que provenía de la incipiente burguesía de finales de la colonia, en composiciones de cierta pobreza técnica.

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 409.

<sup>62</sup> *Idem.*



El imperio de Maximiliano tenía un argumento visual más interiorizado, controló y difundió su propia iconografía con pintores europeos y a algunos mexicanos para cumplir cabalmente su propagandística imagen.

La actividad retratística decimonónica mexicana tuvo un desarrollo particular, Rodríguez lo detalla con cuidado:

Vemos por tanto cómo hasta mediados de siglo [XIX] sobreviven los esquemas tradicionales de representación humana, al tiempo que penetran fuertemente las nuevas tendencias: primero el retrato neoclásico, de dibujo perfecto, tonalidades frías, poses austeras y búsqueda de la psicología individual. Se manifiesta en composiciones más reducidas, de medio cuerpo, de busto e incluso de rostro, aun cuando el retrato fotográfico no se había inventado. Es quizá en la representación de la clase media, especialmente en la militar, donde vemos estas características. Los militares de graduación media se habían convertido en los grandes protagonistas del periodo insurgente y de la recién estrenada independencia, eran los héroes, los hombres triunfantes, el nuevo modelo de ciudadano a seguir. La clase alta, es decir, la vieja elite colonial, es la más renuente a los cambios. Los aristócratas conservan sus indumentarias coloniales, y pretenden aún hacer ostentación de su elevada posición social, enumerando sus títulos y altos cargos de administración indiana. Al mismo tiempo la naciente burguesía busca diferenciarse de ellos en su modelo de representación, aunque igualmente destacan la propia dignidad a través del rito de “hacerse retratar”. Este nuevo modelo retratístico responde por tanto al gusto neoclásico ilustrado, de la nueva sociedad que mide con el baremo de la capacidad intelectual, de la iniciativa individual, buscando la felicidad social.<sup>63</sup>

La imagen era un aspecto a cuidar por cada nueva clase privilegiada de los periodos históricos mexicanos, el retrato tenía un uso público pues estaba destinado a lucir ante los ojos de grupos pequeños de espectadores en ambientes sociales. Sus funciones pretendieron abarcar diversos ámbitos, el retrato colonial había sido fundamentalmente un retrato de ostentación o conmemorativo, pero a partir del siglo XIX se buscará guardar memoria de los héroes como mencionó Rodríguez. Estos hombres se convertirán en los nuevos modelos de ciudadanos a seguir, en compendio de virtudes morales y cívicas, pues la recuperación del pasado greco – romano había otorgado vigencia para usar la imagen como ejemplo y modelo de quienes sacrifican su vida por la patria. Otra función es el auto reconocimiento, mostrar distinción propia ante los demás. También aparece ese uso particular que

---

<sup>63</sup> *Ibid.* pp. 409 y 410.

motivo el retrato moderno, el uso primigenio de conmemorar en imágenes a aquellos que están muertos.

Rodríguez deja en claro que para la etapa mexicana de 1781 a 1867 el retrato manifiesta las siguientes características:

Los retratos presentan las pautas estilísticas de Europa para el clasicismo.

Aunque tenían un rigor clásico, conservaron características de la etapa rococó como grandes cortinajes y las poses rígidas.

Se introdujo un retrato que daba mayor peso al aspecto individual del retratado, por encima de la social.

En el afán de individualidad se otorga énfasis a la personalidad y el oficio del personaje.

El colorido se tornó más sombrío por influencia de la frialdad cromática del neoclasicismo.

Las poses ganaron naturalidad y mayor verosimilitud a través del excelente desempeño del dibujo, las texturas y volúmenes.

Los habitantes de México, justo antes de la llegada del daguerrotipo, tenían un concepto de lo que sí era y lo que no era un retrato. La definición fue gestada a miles de años, viajando por la historia del ser humano. Los pobladores decimonónicos veían la representación de un individuo lleno de particularidades, pero con una participación como parte de una colectividad, el deseo de verse único dentro de un grupo, *sua cuique*. También había un acuerdo tácito entre el posante y el que miraba con fe de que correspondía al original, a este objeto de igual manera se le pidió que captara el aspecto psicológico que daba viveza y verosimilitud. Esta imagen hacía volver el recuerdo de la persona *in absentia*, legitimaba un lugar social gracias al derecho reclamado de las imágenes votivas y funerarias de la burguesía antes del Renacimiento, que había sido sólo reservado para los señores feudales por designio de Dios.

Las “almas”, como se les decía a los pobladores del siglo XIX, que podían pagar un daguerrotipo tenían la experiencia de observar otros retratos, pues galerías como la de los virreyes y los obispos ya tenían tiempo en el escenario visual

de México. Aquellos que prestaron ojos para estos retratos podían desear una imagen similar para sí, imposible con la ejecución de un Ingres o Rubens, pero sí con la de algún pintor mexicano que asegurase un resultado a un precio justo.

Los retratos mexicanos del siglo XIX son un compuesto de diversos estilos, pues como hemos visto, nunca se deja atrás del todo las anteriores corrientes. Estas efigies mexicanas heredan del Neoclásico las poses hieráticas, pero suavizadas por la flexión de los brazos y las manos, incluso en escorzo, muy estereotipadas; el deseo didáctico del “siglo de las luces” también se manifiesta en el deseo de proyectar ser un buen modelo, salir como buenas personas que dan ejemplo de conducta. El barroco no se fue del todo en el retrato del siglo XIX, pues aparece en algunos accesorios y el cortinaje, en contraste con las columnas y balaustradas grecolatinas. El misterio y los fondos exóticos fueron cedidos por el Romanticismo, así como el evidente estado psicológico.

Este es el concepto amplio de retrato que los habitantes tenían, justo antes de que llegara la fotografía a nuestro país, el encomendado era mucho pues como se dijo, se pedía “una biografía visual” con parámetros estrictos. La “gran pintura popular del siglo XIX” prometía perpetuar la imagen a casi cualquier buen ciudadano, promesa que llega a cumplir cabalmente la fotografía varias décadas posteriores.

## I.2. LUZ DE CLÍO Y SUS EFIGIES O LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

### I.2.1. Llega la fotografía cara de París

La luz del domo estelar viaja años para llegar a nuestros ojos, la fotografía ha tomado como materia prima esa luz, por lo menos en sus inicios, y al parecer la historia de la fotografía ha hecho también un largo un viaje de más de cientos, sino es que miles de años para llegar a lo que ahora conocemos. Las aportaciones de oriente y occidente en el campo de la óptica, la química, la ciencia, el arte, en una suerte de conocimiento humano acumulado, promovieron que el fenómeno de la cámara oscura se convirtiera en el invento de fijar la imagen. La cámara oscura como forma de reproducir imágenes invertidas ya era corriente desde el Renacimiento con Giovanni Battista della Porta en el ambiente artístico, las lentes y

el ennegrecimiento de las sales de plata que aparecen de forma muy posterior permiten una serie de experimentos para lograr una imagen.

Será justo decir que la fotografía no sólo está hecha de luz, su gran componente es el deseo. El deseo es un móvil incendiario, y un deseo extendido es prácticamente una realización. Geoffrey Batchen explica que era un deseo generalizado fijar la imagen a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en todo el mundo ocurrían experimentos para tal efecto, hacer aparecer la imagen reproducida de la realidad no era algo extraño, conservarla de forma nítida y fijarla era el logro que se deseaba en todas partes por diversos procesos.<sup>64</sup>

Cientos de precursores fotográficos fueron tras ese deseo, la lista es muy amplia, más si tomamos en cuenta que son casi un centenar los procesos fotográficos. Ya había luz, deseo y agregaron la sal, sales de plata. El ennegrecimiento de las sales de plata registrado por Shulze<sup>65</sup> marca un hito de lo que deberá venir después; los nuevos inventos de diversos países se fueron agregando, Wedgwood crea precedentes con sus muchas aportaciones a fines del siglo XVIII y principios del XIX<sup>66</sup>, él presenta sus investigaciones ante el Royal Society, su trabajo es prolífico en diversas superficies sin lograr retener la imagen que aparecía y desaparecía de forma etérea; Talbot<sup>67</sup> hace contribuciones importantes, sus investigaciones lograron excelentes resultados, el más notorio y famoso el calotipo; John Herschel inventó la cianotipia, y descubrió el tiosulfato de sodio como fijador, también incorpora los términos “positivo” y “negativo”; Joseph Nicéphore Niépce<sup>68</sup> busca apasionadamente la retención de la imagen, logra su famosa imagen de una vista

---

<sup>64</sup> BATCHEN, Geoffrey, *Arder en Deseos*, Barcelona, Gusavo Gilli, SA, 2004.

<sup>65</sup> NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Gustavo Gilli, SA, Barcelona, 2001, p. 10.

<sup>66</sup> Se sabe de los antecedentes de Thomas Wedgwood como proto-fotógrafo, pues realizó una publicación en 1802 sobre “dibujar” sombras o siluetas en superficies cubiertas de nitrato de plata, de forma efímera porque no habían descubierto cómo fijar la imagen, “An Account of a method of copying Paintings upon Glass, and of making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver” Cfr. BATCHEN, Geoffrey, *Arder en Deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2004, p. 31.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>68</sup> Sabemos de la controversia sobre la paternidad de la fotografía entre Niépce y Daguerre, no nos centraremos en ella, pero acotaremos que cuando Niépce falleció aún no se había patentado, cosa que sí realizó Daguerre y otorgó una indemnización mensual al hijo de Niépce como parte de su contribución a la invención que después se concretó por otro método.

desde la ventana utilizando placas de peltre cubierta con betún de Judea; Hippolyte Bayard<sup>69</sup> logra imágenes con un método de positivado directo sobre papel.

El deseo de la luz tenía toda la atención de las élites científicas, sostenían discusiones y buscaban hacer que sus invenciones fueran el logro de fijar la imagen. Pero hubo un precursor de la fotografía más del espectáculo que de la ciencia: Louis Daguerre, se asoció con Niépce para trabajar en conjunto en sus avances, Niépce perece en el camino y Daguerre obtiene una imagen sobre una placa de cobre bañada en plata, bruñida hasta el efecto fúlgido de un espejo, esta lámina se sensibilizaba con vapor de yodo y se exponía en la cámara oscura, se revelaba con gotas de mercurio calentadas en un matraz y se fijaba en una solución salina, seca, se colocaba en un marco con vidrio para evitar que se borrara la imagen al contacto; poseían una gran delicadeza.

Las placas plateadas bajo un cristal hicieron su aparición en Francia. En 1839 el daguerrotipo atrapa la luz del mundo, el proceso de Daguerre, no era el mejor, pero Daguerre tal vez en su ambición comprendió que el invento era para todos, para la humanidad y lo lleva ante la cámara de diputados franceses. El diputado Arago en 1839 presenta el daguerrotipo ante la cámara francesa, él expresó que el aparato de la luz podría tener un servicio a la arqueología, a las bellas artes, a las ciencias y menciona un detalle singular: tal vez un uso habitual. Sin proponérselo predecía lo que llegaría muy después.

Como hemos visto el acta de nacimiento de la fotografía tiene matices peculiares: una cuna de rancia aristocracia y ciencia<sup>70</sup>, un deseo multitudinario empujado por una burguesía que deseaba verse inmortalizada, un fondo escenográfico francés casi vulgar, pero sorprendente; un padrino diputado que aboga por la invención para

---

<sup>69</sup> NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía...*, op. cit. p. 25.

<sup>70</sup> El propio diputado François Arago era un hombre de ciencia, publicó libros sobre astronomía y reportes sobre la refracción de la luz en los prismas. Por otro lado, Niépce fue un aristócrata francés que se dedicaba al cultivo de peras, aunque sus pasiones eran las ciencias y artes aplicadas, casi todos los aristócratas tenían estas aficiones, Herschel y Talbot también pertenecían a una rancia aristocracia con aficiones en la ciencia. Cfr, CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo...*, op. cit. pp. 13 y 15.

la humanidad y después se le agregará una pesada herencia estética del retrato pictórico.

Durante sus inicios era difícil que se consensuara el nombre del invento que no llegaba, así que es de comprender que el término e incluso el concepto eran sumamente vagos. Niépce lo llamó heliografía, Talbot les dice imágenes de la naturaleza o dibujo fotogénico<sup>71</sup>, de forma muy posterior los manuales de finales del siglo XIX ya la llaman fotografía, pero... ¿a qué? “la acción de la luz en sales de plata” o “el arte de la reproducción de la luz a través de los objetos que ilumina y nos permite distinguir” la siguiente definición se acerca más al concepto que tenemos: “conjunto de métodos que utilizan la acción de la luz para obtener y fijar la imagen de los objetos que hace que la luz sea visible” porque todos y cada uno de los procesos fotográficos tendrían cabida por extensión.

Sabemos que fijar y reproducir la imagen llegó para quedarse, en los años posteriores al importantísimo 1839 se incorporaron mejoras a la idea. El sobrino de Niépce hace aportaciones para realizar un negativo en cristal con una emulsión de albúmina, el inglés Frederick Scott Archer inventa el colodión húmedo<sup>72</sup> y permite así la multitud de impresiones que el daguerrotipo no tenía. Aparece el papel albuminado, el ambrotipo, los precios bajaron sustancialmente, y con ello florece la fotografía para todos gracias a la tarjeta de visita inventada por Disderí en Francia en 1862<sup>73</sup>.

### **I.2.2. Historia de la fotografía en México**

La fotografía llega a México, amanece por Veracruz<sup>74</sup>, apenas meses después de la presentación ante la cámara francesa. Llegaron los daguerrotipistas con su

---

<sup>71</sup> Talbot logra registrar el avance de sus investigaciones en el campo fotográfico en su texto *The Pencil of Nature (El Lápiz de la naturaleza)*, de esta forma deja un precedente sobre sus aportaciones. Cf, SCHAFF Larry J., “Un poco de magia hecha realidad. El crecimiento de Henry Talbot como artista”, *Huellas de Luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 14.

<sup>72</sup> NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, op. cit, p. 59.

<sup>73</sup> FREUND, Gisèle, *La Fotografía como Documento Social*, Barcelona, Gustavo Gili, SA, 1976, p.57.

<sup>74</sup> Está documentado que los comerciantes Leverger Hermanos hacen llegar a Veracruz los primeros daguerrotipos. Cfr, Tesis: HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús, *Los Inicios de la Fotografía en México: 1839 – 1850*, UNAM, Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, 1985, p. 44.

reinado de casi treinta años<sup>75</sup>, se abrieron estudios en la ciudad de México. Estas imágenes asombraron porque tenían “verdad y belleza” como el lema de Octaviano de la Mora, ponían en jaque al pincel y buril maestros, con gusto los mexicanos posaron de veinte segundos a minuto y medio para obtener su imagen al daguerrotipo.

Los daguerrotipistas llegaron a la ciudad de México y rifaron las primeras cámaras con sus placas, pronto aparece la profesión, en 1844 Joaquín Díaz González abre el primer gabinete de retratos<sup>76</sup>. Los fotógrafos trashumantes aparecen en nuestro país, franceses y norteamericanos recorren los litorales, rentan habitaciones y las habilitan como estudios para fotografiar a los comerciantes ricos, los mineros, hacendados y burgueses acomodados; por otro lado, organizan expediciones arqueológicas y dejan constancia en las refulgentes placas de argento brillo<sup>77</sup>. En 1847 llegan fotógrafos con las fuerzas estadounidenses, registran imágenes de vista y de guerra<sup>78</sup>. Cerca de 1851 se comienzan a usar los papeles salados, albuminados, negativos de vidrio al colodión, ambrotipos, melanotipos y ferrotipos.

En 1870 México cuenta con 75 establecimientos fotográficos<sup>79</sup>, con la tarjeta de visita se populariza tener un retrato. Se crean estudios amplios con diversas galerías para el efecto, más adelante el estudio de Cruces y Campa ocupa cuatro pisos para satisfacer el ritual de mandarse hacer un retrato. Continúa lo que ya venía sucediendo, se abrían estudios en las ciudades importantes de México y los ojos de los extranjeros recorrían el país con actividades geográficas, antropológicas y también con deseo de captar escenas costumbristas. En el ocaso del siglo XIX hubo nombres que fulgieron con la plata: Octaviano de la Mora, Lorenzo Becerril, José María Lupercio, Wolfestein y Antioco Cruces; sus estudios recibían de forma ceremoniosa a sus clientes, mientras que la mirada extranjera había recorrido

---

<sup>75</sup> En la década de 1970 los daguerrotipos se convirtieron en un objeto en extinción, pues los nuevos procesos eran más duraderos y económicos.

<sup>76</sup> CASANOVA, Rosa, *“De Vistas y Retratos: La construcción de un repertorio Fotográfico en México, 1839 - 1890”*, *Imaginario y fotografía en México...*, op. cit. p. 7.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo...*, op. cit. pp. 31-36.

<sup>79</sup> GARCÍA, Emma (Cord.), *Imaginario y fotografía en México...*, op. cit. p. 271.

México y lo hacían también a fines del XIX: Desiré Charnay, Abel Briquet<sup>80</sup>, William Henry Jackson, Maudslay, Carl Lumholtz, Frederick Starr, Charles B. Waite y W. Scott buscaron capturar imágenes sorprendentes de nuestro país, aún son sorprendentes a más de cien años.

Hay una causa que motiva los géneros en la pintura, estas motivaciones aparecen también en la fotografía, el retrato ocupa un lugar principal por encima del paisaje. Dejar evidencia de la existencia humana es una constante en las colecciones de las primeras fotografías de México. Pero la versatilidad de la cámara ocasiona el reportaje, seguramente la documentación gráfica del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo es un hito en el nacimiento del género<sup>81</sup>.

A la luz, al deseo, a sus sales se le agrega la belleza. El disparo fotográfico puede venir de un deseo meramente artístico, pero los otros muchos disparos no hacen más que acumular belleza a través de los años. Las funciones sociales que motivaron las fotografías se han ido, ahora están liberadas, muestran su belleza con estoicismo ante el paso del tiempo y el interés de conservación. A la lejanía aparece la belleza dice Susan Sontag<sup>82</sup>, la hermosura fuera del comercio, pues ya no tienen el ajetreo del negocio, se liberaron y sin ruido alguno podemos observar el estilo de una época, el deseo estético en las imágenes y la belleza de los soportes de las efigies. Para nosotros ahora, las fotografías antiguas tienen un carácter histórico, sí; pero también un fuerte valor artístico.

### I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el presente trabajo buscamos el conocimiento impelido por la investigación acuciosa alrededor del retrato en Aguascalientes de 1890 – 1914 como acreditación social que el esquema de retrato burgués les permitía tener; para delimitar hasta dónde se ha avanzado en el campo y ofrecer una línea de investigación derivada

---

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ, José, “Viajeros de Francia 1852 – 1913”, Ojos Franceses en México, CONACULTA/Centro de la Imagen, México D.F., 1996, p. 9.

<sup>81</sup> CASANOVA, Rosa, “De Vistas y Retratos: La construcción de un repertorio Fotográfico en México, 1839 - 1890”, *op. cit.* pp. 15, 16 y 17.

<sup>82</sup> SONTAG, Susan, *sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 39.



de los principales resultados existentes en investigaciones acerca de la rama del conocimiento de la fotografía.

Podemos anticipar que las principales líneas surcar por un camino en orden cronológico desde que la fotografía llegó a México. Los primeros años no hubo relatos ni trabajos de investigación, salvo las propias introducciones de los manuales de uso que miraban la historia mundial de la fotografía, en estos primeros años se avocaron a la producción y el consumo del daguerrotipo; posterior a la sorpresa de la imagen fija, el propio coleccionismo compiló fondos o colecciones que obligaron su posterior estudio; ya en pleno siglo XX se dio formalidad a la historiografía de la fotografía, primero con una visión histórica y también antropológica, derivada de acuciosos trabajos fundamentados en las hemerotecas; después se integraron trabajos bajo la metodología de la historia del arte; el ritmo de las investigaciones provocó que se comenzaran a rescatar colecciones de fotógrafos y se iniciara su estudio en el área de la estilística o poética del autor.

Los primeros trabajos formales se levantaron bajo la necesidad de la celebración, se realizaron las primeras venas de investigación de la fotografía, al lograr la fotografía su mayoría de edad con 100 años en el mundo, se comenzó a conocer las funciones del medio, se compiló, se dio dieron enfoques y se organizaron exposiciones.

El fenómeno fotográfico durante 100 años sólo tuvo una vía: la producción y consumo, no se hizo en este periodo un estudio del campo, los acercamientos académicos al tema fueron meras formas introductorias de los manuales de fotografía, tales tratados resumían la historia del medio como principio para explicar las técnicas o procesos fotográficos. Aunque hubo muchos manuales y tratados, los exclusivos mexicanos son muy escasos, uno de ellos es el *Nuevo Manual de Fotografía*<sup>83</sup> de D. José María Cortecero que comienza su narración con la explicación de un principio químico: "El sólo fenómeno químico observado por los

---

<sup>83</sup> A fines del siglo XIX se vendía todo tipo de manuales con la idea de formar profesionales e industriales autodidactas, este manual es parte de esa tradición: CORTECERO, José María, *Nuevo Manual de Fotografía*, México, Librería de Ch. Bouret, 1884, p. 1.

antiguos era que la amatista y el ópalo perdían su brillo bajo la impresión de los rayos solares.” Fuera de su ojeada histórica sobre la fotografía el texto es un compendio de fórmulas químicas.

En México existe un caso particular, un libro mexicano hecho por deseo o coleccionismo del autor, hombre de letras y ojo educado por su gusto a la fotografía: *La Gracia de los Retratos Antiguos*<sup>84</sup> de Enrique Fernández Ledesma fue publicado por primera vez en 1950 y reeditado en el 2005. Fernández presenta una colección y realiza una descripción por medio de dos voces: por un lado, describe el soporte o el tipo de proceso en el retrato; por otro, hace una explicación a su manera por revelar lo que está en la imagen a través de las poses, tipos de vestimentas, telas, cualidades morales y la moda. El tono evocativo hace una explicación muy emocional y cercana a la vida cotidiana, pues Fernández conocía bien de las costumbres de sus abuelos que en el libro describe.

Pasaron años sin generar conocimiento en el área de la historiografía de la fotografía. Pero el deseo de celebración antes mencionado propició nuevas líneas, en 1939, a cien años, Beaumont Newhall hace una exposición conmemorativa y toma como criterio de selección el detalle como parte del aspecto óptico y la fidelidad tonal como parte del aspecto químico<sup>85</sup>, las dos limpiezas en la imagen eran suficientes para incluirse como parte de las fotografías más importantes en la historia. En el campo fotográfico constantemente sucede que la exposición genera un texto, el catálogo o un libro, en este caso el libro *Historia de la fotografía*<sup>86</sup> es un texto importante por su ser pionero. Las instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York revisaron sus acervos fotográficos y tomaron acciones como presentar exposiciones de fotógrafos que nunca se habían mirado bajo el sello de “autor”, reclasificaron sus archivos y reacomodaron las obras por autoría.

---

<sup>84</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

<sup>85</sup> Olivier Debroyse cita el trabajo de Christopher Phillips, explica que Newhall tomó estos dos criterios de selección fotográfica de dos tradiciones de satisfacción estética de fotografía, véase: DEBROYSE, Olivier, *Fuga Mexicana...*, *op. cit.* p. 13.

<sup>86</sup> NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía...*, *op. cit.*

En la década de los setentas del mismo siglo XX aparece la publicación de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, y los estudiosos comprenden la importancia que tienen los archivos fotográficos y la revisión histórica. En esa década en México comienza lo que se puede llamar propiamente la historiografía de la fotografía mexicana, Pedro Meyer y Raquel Tíbol crean en 1977 el Consejo Mexicano de Fotografía, organizan el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos. Casi al mismo tiempo Eugenia Meyer y un equipo de historiadores organizan la primera retrospectiva de la fotografía mexicana en el Museo Nacional de Historia y en el Museo Nacional de Antropología.

Las aportaciones de Eugenia al campo de la fotografía se realizan bajo un enfoque histórico con una influencia de Gisèle, su trabajo *Imagen Histórica de la fotografía en México*<sup>87</sup> marca las próximas líneas de investigación, publicado en 1978 como catálogo de exposición queda como un texto referente. Esta exposición y catálogo hacen el primer acercamiento a la riqueza fotográfica de México, sus líneas argumentativas dan solidez a los criterios de selección fotográfica, Debroyse reconoce el valor del trabajo del equipo de Eugenia que mantiene un enfoque histórico con un valor de documento social, Debroyse comenta:

“En el catálogo de la exposición *Imagen Histórica de la Fotografía en México*, Meyer y su equipo abordan también a la fotografía desde el punto de vista de 'documento social' e intentaban una evaluación crítica desde un punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética.”<sup>88</sup>

Este equipo contribuye con una metodología histórica<sup>89</sup> a través de los archivos familiares, la búsqueda de indicios y evidencias de la fotografía en hemerotecas del siglo XIX y XX, también contribuye con un rescate de colecciones de fotógrafos hasta entonces desconocidos. Este enfoque histórico marca el imperioso camino de estudio y conservación, se abre la necesidad de habilitar fototecas para el caso. Este trabajo dejó de lado el aspecto estético, presentan sus trabajos de rescate en exposiciones dentro del Museo Nacional de Historia y no en uno de arte como

---

<sup>87</sup> MEYER, Eugenia (Coord.), *Imagen Histórica de la Fotografía en México*, México, INAH/SEP, 1978.

<sup>88</sup> DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana...*, op. cit. p. 21.

<sup>89</sup> La mayoría de los investigadores de este periodo eran historiadores de profesión.

ocurría en otras partes del mundo. El Sistema Nacional de Fototecas tiene su origen con la adquisición del Archivo Casasola, en el centro del país causa gran expectativa el acervo del fotógrafo retratista Romualdo García, ambos archivos fueron rescatados y valorados en el periodo de Meyer bajo la óptica histórica de documento social.

En el mismo marco de la celebración, ahora a 150 años de la fotografía, Reyes Palma y Mariana Yampolsky preparan la exposición conmemorativa, nuevamente se publica un catálogo del trabajo de selección con un texto que explica los criterios, Reyes Palma dice de la intención de la exposición:

Si extendemos los límites de la recuperación de la fotografía más allá de lo estético para abarcar la complejidad de sus funciones públicas y privadas, ampliamos con ello la experiencia del museo como un espacio cultural abierto, recuperando así, aquel elemento que ha hecho de la fotografía un arte contradictorio, intermedio, en términos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, o más precisamente contradictorio de los componentes sublimes del hecho artístico y que, no obstante contener suficientes elementos de esteticidad, los desborda y amplía en esa zona de identificación que lo arraiga a lo humano.<sup>90</sup>

En este trabajo la historia y el aspecto estético pasan a segundo plano, para Reyes y Yampolsky el criterio fundamental es validar todas las funciones que la fotografía en ese punto histórico ya realizaba, en su selección vemos tomas por aficionados, científicas y hasta deportivas, entre las líneas argumentativas de la colección parece decir: la fotografía es un proceso de la imagen de las condiciones sociales, económicas y culturales de los mexicanos.

Los dos textos anteriores por sus señalamientos son tierra fértil de muchas más investigaciones al campo, la historiografía de la fotografía se abre y se especializa en temas y cortes, un corte que liga con las funciones que dice Reyes Palma es el libro sobre las funciones del retrato en el Porfiriato: *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*<sup>91</sup>, Teresa Matabuena indaga en el archivo de don Porfirio los siguientes usos: la fotografía como muestra de cariño, de admiración y respeto, obsequios al Presidente y entre amigos, prueba de servicios a la patria,

---

<sup>90</sup> REYES, Francisco, *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, México, INBA, CONACULTA, 1989, pp. 19 y 20.

<sup>91</sup> MATABUENA, Teresa., *Algunos usos y conceptos...*, op. cit.

Díaz dispensador de favores, peticiones. Esta investigación no trabaja con los archivos muertos, trabaja con una colección fotográfica y por eso se puede apreciar la imagen y el soporte, Matabuena explica de las particularidades que son parte de la imagen como objeto: los reversos con sus dedicatorias, monturas, maría luisas, logotipos o elementos publicitarios de los talleres fotográficos. También dice de la estilística gráfica del porfiriato: la tipografía, la caligrafía, anagramas, epígrafes y dibujos que acompañan la efigie son incluidos por primera vez en un trabajo de investigación.

Pensar en investigar una fotografía antigua que llegue a nuestras manos tiene múltiples caminos, podemos precisar sus usos y funciones, las representaciones de la vida cotidiana, la historia (desde cualquier ángulo) inmersa en la producción de la imagen, el tipo de soporte que tiene como el papel y los químicos con que se hizo, el formato que tiene que ver con el tamaño y el costo, y por último el proceso, existen más de noventa procesos fotográficos así que hablar de un proceso en particular implica la historia del medio. No existe trabajo que compile la casi centena de procesos, las indagaciones académicas que se han realizado en México van encaminadas a una o varias de estas áreas, pero no en su totalidad.

Estudiar un proceso en un momento y un lugar es complicado, hay un trabajo de investigación sobre este primer proceso fotográfico en *Sobre la superficie bruñida de un espejo*<sup>92</sup>, hecho por Rosa Casanova y Olivier Debroyse, es un trabajo muy completo que da cuenta del inicio, evolución y clímax del daguerrotipo, el desarrollo de los retratados al comprender las implicaciones de posar; la precisión de la primera fotografía en México: una panorámica del Puerto de Veracruz el 3 de diciembre de 1839, la explicación los daguerrotipos importantes como los de la guerra de 1847 encontrados en un granero en 1981, los daguerrotipista trashumantes que iban a la caza de las imágenes de los opulentos hacendados. En este texto está una parte importante del medio, la primera pieza y también nuestra propia historia ante el asombro de poder capturar la imagen en una superficie bruñida de un espejo.

---

<sup>92</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Olivie....*op. cit.*

Los retratos al óleo fueron para los aristócratas; con los movimientos del XIX se logró la hegemonía de la clase capitalista, los burgueses pidieron su retrato al daguerrotipo, pero la democracia hizo justicia en las clases menos favorecidas al llegar la tarjeta de visita. Con este invento de Disdéri se logra abaratar los costos de producción y todos podían aspirar a un retrato en un momento de su vida. La tarjeta de visita no es un proceso, es un formato más pequeño, hacer más fotos con la misma placa, en México se abrieron muchos estudios especializados en el formato, Patricia Massé hace un estudio amplio de un atelier mexicano que privilegió la *carte de visite*, en su texto *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*<sup>93</sup> contextualiza el retrato en el último tercio decimonónico, da cuenta de la biografía laboral del estudio Cruces y Campa, muestra un marco histórico con un tejido cultural donde el costumbrismo literario privaba, muestra como había una tradición gráfica con el grabado y los retratos contestaban a la tradición, los retratos de tipos mexicanos fue un subgénero que se cultivó mucho en el XIX, Massé señala las causas del fenómeno fotográfico. Sus argumentos no sólo son escritos, las fotografías del estudio son *per se* argumentos visuales venidos desde el oscuro XIX.

Hacer un solo trabajo de la historiografía de la fotografía en México es un trabajo titánico, casi enciclopédico, no se han hecho en México un recuento completo de los hechos, se han ido agregando partes importantes, tramos que construyen la totalidad. Un trabajo que logra acercarse a un estudio completo es *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*<sup>94</sup>, esta investigación de Olivier Debrouse ofrece un recapitulado de la fotografía en México, desde los primeros intentos por formalizar las investigaciones, los fotógrafos de todo el siglo XIX, trashumantes, de estudio, de los diversos géneros fotográficos, los formatos más populares como la estereoscopia, antes de la Revolución, el fotoperiodismo, los fotógrafos de autor como Álvarez Bravo, Tina Modotti y varios más que Debrouse considera.

---

<sup>93</sup> MASSÉ, Patricia., *Simulacro y elegancia...*, *op. cit.*

<sup>94</sup> DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana...*, *op. cit.*

Desde el inicio del libro de Debroise plantea abandonar los caminos de análisis fotográfico como el histórico, sus usos o funciones, el documento histórico social o la metodología del arte. Debroise propone un enfoque histórico estético, comprender cada momento de la imagen para entender las efigies, de esta manera se puede revisar las razones de una fotografía, Olivier Debroise dice:

El presente estudio pretende inscribirse en esta línea, y franquear las barreras genéricas y estilísticas; reduciendo en la medida de lo posible los parámetros de apreciación estéticos derivados de la práctica de una historia de arte que nada tiene que ver con la realización, [...] y tratando de reconstruir, en la medida de lo posible, las razones por las que una imagen determinada fue tomada, seleccionada y luego publicada.<sup>95</sup>

Una preocupación de Debroise es las reinterpretaciones de las fotografías a la distancia, existen fotógrafos de estudio que jamás vieron su trabajo como una manifestación artística y fueron expuestos en museos como artistas, líneas antes se menciona; para Debroise la metodología correcta para comprender una fotografía es la histórica estética que contextualiza la necesidad de una imagen de determinada manera y no otra.

Ya se mencionó el valor de la fotografía como documento social, las imágenes tienen el valor de vestigios o documentos, pero pocas veces se ve una fotografía como centro de un argumento, como el argumento mismo. Un trabajo sobre la historia de la fotografía que parece ser la historia de México ilustrada es *Imaginario y Fotografía en México 1839 – 1870*<sup>96</sup>, a través de las imágenes va tejiendo un hilo histórico de nuestro país. El texto escrito habla de la historia del medio fotográfico, las fotografías de lo que pasaba en su contexto, imprime un sentido de identidad pertenencia por en México, el último capítulo cierra con un cuadro de doble entrada con hechos en la historia de la fotografía y los hitos históricos de México. La investigación funciona como un hermoso index, una guía que para detallar la historiografía fotográfica es limitada, pero su relevancia es mostrar la fuerza de las fotografías en su real contexto.

---

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>96</sup> GARCÍA, Emma (Cord.), *Imaginario y fotografía... op. cit.*

Hemos dejado para el final la parte de las monografías de fotógrafos mexicanos, estos documentos se han ido publicando desde los años ochenta hasta nuestros días, la primera monografía estudiada y publicada fue la de D. Romualdo García, *Romualdo García un fotógrafo, una ciudad, una época*<sup>97</sup>. Claudia Canales indaga el acervo García bajo la mirada de los primeros foto investigadores, tiene un enfoque histórico, su monografía dedica un capítulo al contexto histórico de Guanajuato y fundamenta gran parte de la investigación en la entrevista a la hija Romualdo García.

Ante los miles de negativos en cristal donados por la hija del fotógrafo, causó gran sorpresa que los clientes eran de todas las clases sociales y recibían un mismo tratamiento visual, también causó asombro, ante este primer gran cementerio de negativos, los tipos y clases sociales del Guanajuato decimonónico reflejado en el acervo, sí como los cuadros de costumbres.

Recordemos que era uno de los primeros hallazgos y había muchas expectativas en el archivo, la investigadora Claudia Canales señala seis características de la obra de Romualdo García:

Los retratos dicen de las diferentes clases sociales.

El archivo dice de una forma de ser social en un momento histórico.

Se prefiere el retrato de cuerpo completo en el centro del escenario

El rostro no es el *punctum* o punto de interés, del retrato. En el retrato de cuerpo completo se da la misma importancia a todos los elementos, como el vestuario, la pose, el ciclorama, los muebles y algunos objetos que eran parte de la utilería, incluso en algunas imágenes se deja al descubierto en el negativo la parte superior de funcionamiento del ciclorama.

Casi siempre la mirada es de frente hacia la cámara.

Comprendemos que las cinco características anteriores, ahora en retrospectiva lo vemos, no son privativas de la obra de Romualdo García, sino de la mayoría de los

---

<sup>97</sup> La primera edición es de 1980. La reedición que se consultó fue: CANALES, Claudia, *Romualdo García un fotógrafo, una ciudad, una época Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 1998.



retratos de estudio de finales del siglo XIX y principio del XX. En todo caso, la sexta característica que menciona Canales es la única que pertenece a la obra de Romualdo: en la mayoría de los retratos las personas posan de forma serena, con una actitud seria. Aunque existen más textos sobre el retratista de Guanajuato, son catálogos de exposiciones; la otra parte del corpus bibliográfico lo conforman las investigaciones en tesis de la Universidad de Guanajuato y en conjunto forman la investigación más grande que se haya realizado de un fotógrafo mexicano.

Otro archivo importante de retratos de un mismo estudio es *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos*<sup>98</sup> las aportaciones más importantes al campo que se hace es sin duda demostrar la importancia de los accesorios que se requerían en la producción de los retratos finales del siglo XIX y principios del XX, estos accesorios son parte de la imagen social que los retratados deseaban, Negrete llama a estos elementos el “atrezzo” señala y realza su importancia en la obra de Valleto, de forma indirecta hace señalamientos a los demás estudios de la época.

Una tercera monografía que se hace es la de C.B. Waite, esta investigación, *C. B. Waite Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*<sup>99</sup> se logra después de buscar por varios archivos, el trabajo de Waite no está en uno, Montellanos logra esbozar las principales motivaciones visuales de Waite y datos inéditos del fotógrafo que dice de sus gustos y obsesiones.

Una institución que se ha afanado en hacer investigación fotográfica es la Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, ha hecho aportaciones importantes como *Imagen y Memoria*<sup>100</sup> reúne 100 fotografías de Zacatecas reunidas por un concurso de fotografías antiguas. La institución también realizó un rescate del archivo fotográfico de Ricardo Sánchez O, un retratista de Fresnillo Zac. del primer tercio del siglo XX,

---

<sup>98</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos... op. cit.*

<sup>99</sup> MONTELLANO, Francisco, *C. B. Waite Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1994.

<sup>100</sup> S/A, Coord. VALTIERRA Pedro, *Imagen y Memoria. Un álbum familiar de Zacatecas*, México, FCE/ Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde/ Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, 2010.

la publicación: *Una historia no escrita de Fresnillo*,<sup>101</sup> el archivo contiene cerca de 80 mil negativos que las hijas del fotógrafo donaron a la Fototeca.

Desde 1992 El Centro de la Imagen ha publicado su gaceta “Luna Cornea” hasta la fecha ha publicado 35 números dedicados al análisis de la fotografía. En contra parte el Sistema Nacional de Fototecas del INAH realiza la publicación de la revista “Alquimia” desde 1997, a diferencia de “Luna Cornea” la revista de la SINAFO sólo publica investigación en torno a la fotografía mexicana. La agencia de fotografía y editora Cuarto Oscuro a cargo de Pedro Valtierra publica su revista bimensual, con el mismo nombre “Cuarto Oscuro” lleva 142 publicaciones dedicadas a la fotografía, con particular interés por el fotoperiodismo.

Los trabajos de investigación con respecto a archivos conservados se van construyendo de forma lenta. En la ciudad de Aguascalientes poco o nada se ha investigado de la historiografía fotográfica y su relevancia, construida como una ciudad que permitía la comunicación del norte con el centro de la república, los fotógrafos y sus cámaras también han transitado desde su invención, fue un paso obligado para los fotógrafos trashumantes de mediados del XIX, también fue un paso de los fotógrafos llamados de frontera por su cercanía con el siglo XX como William Henry Jackson y C.B. Waite, en este sentido los trabajos relevantes para la esta ciudad son redactados por Martínez<sup>102</sup>, con un revisión sobre el uso la fotografía, sus funciones y los lugares que fueron captados; Martínez no abordó el tema del retrato en Aguascalientes, y se comprende perfectamente pues estando en ciernes el tema de investigación afrontó el tópico desde lo general con un enfoque histórico.

Como se puede advertir, los estudios desarrollados hasta la fecha no muestran un estudio amplio del retrato en Aguascalientes en el periodo que nos interesa. El

---

<sup>101</sup> S/A, *Una Historia no Escrita de Fresnillo. Fotografía de Ricardo Sánchez Ortega*, México, CONACULTA/ Fundación Pedro Valtierra, AC/ Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, AC/ Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2013.

<sup>102</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, “La fotografía como instrumento de representación social...”, *op. cit.* También Cfr. MARTÍNEZ, Gerardo, “Élite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914”, *op. cit.*

análisis crítico al “corpus” bibliográfico más relevante de la historiografía de la fotográfica en México, nos advierte de la nula existencia de una investigación como la que se propone, podemos concluir que “Acreditación Social a través del retrato en Aguascalientes de 1890 – 1914. Aproximaciones al retrato burgués” es un tema inédito, es un tema de relevancia porque un trabajo en este sentido puede explicar la abundancia y la repetición de un mismo estilo de retrato, así como la necesidad de representación de sus habitantes para hacerlo. Por último, es pertinente agregar que no se conoce trabajo de investigación que observe las fotografías de Aguascalientes bajo el concepto y los componentes que forman la noción de retrato burgués. Nuestro trabajo mantiene una metodología mixta, pero busca integrarse en gran medida a la metodología de la historia del arte y la antropología de la imagen

## C A P Í T U L O II. DEFINICIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y ALGUNOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

Entre los inventos de nuestro tiempo, la fotografía es una de las que está llamada a prestar más servicios al arte.

Gustave Le Gray.<sup>103</sup>

### II. 1. DEFINICIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO

#### II. 1.1. Ideología del XIX entorno al retrato

“De un retratista que deba llevar al lienzo una determinada fisionomía, se dice, en general con reprobación, que él adorna. Pues si es un verdadero pintor, un artista, entonces tiene que adular. Debe omitir del rostro en cuestión todo signo de exterioridad como pelillos y otras sutiles determinaciones o tipos de piel, que corresponden al reino de la contingencia y de la vida precaria. Además, para que el retrato logre ser expresión de la peculiaridad espiritual, de la particularidad del carácter, no debe haber visto ese rostro sólo una vez, sino haber conocido más o menos la manera del hombre, haberle oído hablar y observado en él la sensaciones del mismo.”<sup>104</sup>

Hegel

El retrato pictórico mexicano tuvo requerimientos claros, hemos visto en el anterior capítulo un panorama que acusa de las exigencias peculiares, entendimos que se trata de una bajo una representación sincrética, con la técnica que los maestros del pincel disponían. El retrato pictórico fue un objeto de representación que absorbía tendencias e ideologías que después, aunque mude de técnica de representación, no abandonaba del todo. Muy comenzados los trabajos de investigación fotográfica, Rita Eder lo sintetiza muy bien las circunstancias del retrato:

“Si bien Benjamín explica la magia de estos procedimientos a la luz de la técnica, sin embargo debemos añadir que las poses y actitudes adoptadas para la realización de las mismas están claramente apegadas a las concepciones de los estilos pictóricos dominantes en Latinoamérica durante el siglo XIX: el romanticismo y el neoclasicismo. El neoclasicismo pretendía captar las cualidades morales del posante esto en general explica el clima de severidad que aparece en los retratos fotográficos, su encuadramiento rígido y simétrico, en las ocasiones en que el sujeto aparece recortado frente a un fondo de paisaje, éste siempre será ordenado y estático. El retrato romántico se interesaba por el mundo sentimental del personaje que se sitúa en una naturaleza desordenada apoyado contra una roca o columna. [...] Ésta en un tiempo mostraba un aspecto simétrico y ordenado, ante el creciente avance de la industrialización surge la nostalgia por una naturaleza idílica donde la mano del

---

<sup>103</sup> Parmi les inventions de notre époque, la photographie est une de celles qui son appelées á rendre le plus de servicios á L'art.

GRAY Le, Gustave, *Prhographie. Traité Nouveau théorique et Manipulations*, París, Plon Frères, 1854, p. 1.

<sup>104</sup> Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética*, España, UAM, Ediciones, ABADA editores, 2006, p. 125.

hombre aún no ha impuesto el orden, surge el paisaje “virgen” más la necesidad de insertar en medio del jardín o parque alguna ruina romana o medieval. Esta tradición pasa a la pintura de paisaje y años más tarde al retrato. Las primeras imágenes fotográficas hasta principios del siglo XX en México harán uso constante de estos convencionalismos.<sup>105</sup>

Pero el brinco de la representación pictórica a la representación fotográfica no fue tan sencillo y aceptado. En este capítulo veremos primero el marco ideológico que promocionó la verdad y la belleza en un objeto (el retrato al daguerrotipo) lleno de sospechas por tener o no, un contenido artístico; con este antecedente y los conceptos desarrollados en el capítulo I podremos delinear una definición de retrato fotográfico más fundamentada en su contexto. También revisaremos algunos usos importantes que tuvo la fotografía en México en la segunda mitad del siglo XIX, usos derivados de una moda o costumbre generalizada procedente de Europa.

El asombro ante un daguerrotipo fue extendido, la imagen se imprimía sobre una placa con una pulidísima capa de plata, si se tocaba desaparecía, así que fue necesario cubrirlo con un cristal protector en un elegante estuche. En la actualidad sorprende ver los retratos al daguerrotipo, la efigie de la persona queda flotando entre el espejo de plata y el vidrio protector, es complejo asir o mirar a placer la imagen porque si no se cuida el ángulo, el observador termina viendo su propio reflejo en el cristal o en el espejo de plata. Los retratos en daguerrotipo están flotando entre esas dos superficies reflejantes, con un aspecto que perturba a quien no tenga la experiencia previa, el neófito observador se encuentra ante una imagen humana fantasmagórica, pero el espectro tiene una gran carga verdadera porque es una imagen que corresponde con la real en detalle. Sin duda, hubo gran sorpresa ante los que miraban estos retratos, pues la composición y tratamiento de la imagen, correspondía con un retrato pictórico, la técnica era de gran realismo.

Para los observadores del siglo XIX era un asunto ideológico aceptar una representación en estos términos, por un lado, la copia fiel hecha por el “lápiz” de luz y por otro la belleza de un objeto con fines de representación. Como en casi todos los grandes cambios humanos, hay una carga ideológica que permite asimilar,

---

<sup>105</sup> EDER, Rita, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, *Imagen histórica de la fotografía...*, *op. cit.* p. 26.

motiva la aceptación o incluso, promueve el cambio. El retrato que es una copia fiel del modelo, una aspiración de representación individual; pero hecha desde un pensamiento colectivo, las exigencias se dictan desde lo social. Esta dialéctica del retrato entre lo individual y social, entre la verdad y la belleza es solucionada por el pensamiento hegeliano presente desde la primera mitad del siglo XIX.

Los conceptos de verdad y belleza estaban en el aire, en el ambiente del siglo XIX, Negrete Álvarez cita a Henry Peach Robinson, pintor y fotógrafo inglés del mismo siglo, Robinson opina sobre estos tópicos:

El objetivo más alto del arte, por lo tanto, es rendirle a la naturaleza, no sólo con la mayor verdad, sino con su aspecto más agradable [...]

La verdad puede obtenerse sin arte. La representación exacta de naturaleza no elegida es verdadera, pero la misma naturaleza bien elegida es verdadera y bella. Aquella no es arte, la última sí.<sup>106</sup>

Así que el canon estético estaba dado, la fotografía cumplía cabalmente con este precepto, Negrete Álvarez nos dice que Robinson se atreve incluso, a opinar sobre la verdad fotográfica, o el manejo de un registro objetivo:

Estoy muy lejos de afirmar que una fotografía debe ser positiva, literal y absolutamente fáctica; eso sería negar lo que hasta aquí he escrito: pero debe representar verdad. Verdad y hechos no son sólo dos palabras distintas sino que al menos en arte representan cosas diferentes. Un hecho (*fact*) es cualquier cosa que ha sucedido o que existe –una realidad. La verdad es la conformidad con un hecho o realidad- ausencia de falsedad. Así que la verdad en el arte puede existir sin la absoluta observancia de los hechos.<sup>107</sup>

El filósofo polaco Tatarkiewicz hace una reflexión sobre belleza y verdad, revisa desde Platón hasta el siglo XX, en este recorrido comprendemos que los conceptos tienen mayor cercanía en contexto y pensamiento con el idealismo filosófico, en particular con Hegel, Tatarkiewicz profiere:

---

<sup>106</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos op. cit.* p. 114.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 115.

El mismo Hegel escribió lo siguiente: “La vocación del arte es el descubrimiento de la verdad.” Y también: “La esfera de la verdad divina, presentada artísticamente a la visión y emoción, constituye el punto central de todo el reino del arte.”<sup>108</sup>

En la fotografía mexicana decimonónica aparecen estos conceptos en el monograma de Octaviano de la Mora, ahí se puede leer su lema: “verdad y belleza”, ya teníamos este invento de vanguardia, también podíamos importar su pensamiento ideológico que lo acompañaba.

Verdad y belleza son conceptos contundentes que abarcan dos, de las tres más grandes preocupaciones y especulaciones del ser humano: el arte, el conocimiento y la ética. El arte en cuanto belleza, la ciencia en cuanto verdad. Ciencia y arte en un mismo paquete, la unión de dos expresiones que de raíz parecen oponerse, disciplinas distantes, saberes paralelos. Recordemos que si no tenemos cuidado, el reflejo de la verdad y la belleza pueden obnubilar la vista del espectador tal como lo hace la superficie pulida de plata y el vidrio, y así bloquear la verdad y la belleza por el propio reflejo de quien mira.

En el ahora viejo continente europeo, G. W. F. Hegel, renueva la dialéctica; acepta la unión y relación entre opuestos, pues para él, no existen contrarios, sólo aspectos de la realidad, “el ser permanece esencialmente en el devenir. Es el proceso dialectico.”<sup>109</sup> siendo lacónicos: la tierra no contradice al cielo, ni se opone al mismo; ambos son aspectos de la totalidad. Tal como lo dice el autor de la *Fenomenología del espíritu*: “lo bello artístico es un infinito representado en algún objeto finito”.<sup>110</sup> Entre verdad y belleza no existe exclusión. Hegel afirma la estética al mismo tiempo que afirma la epistemología, la belleza y el conocimiento. El hombre, acostumbrado a una realidad inconexa, fragmentada, se abre camino a la totalidad.

En este sentido, el sujeto que se ha acostumbrado a la separación o especialización de la filosofía y de las nuevas ciencias, se enfrenta a la propuesta hegeliana que establece lo siguiente:

---

<sup>108</sup> TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Grupo Editorial Tecnos, 2001, p. 344.

<sup>109</sup> Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, FCE, 1965, p. 315.

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 316.

“todo arte no es sino una encarnación particular de la idea, la idea no tiene únicamente un fin ideal, sino que es; no hay nada más allá que ella; todo lo que se halla fuera de ella es una mera manifestación imperfecta, incompleta de esta idea.”<sup>111</sup>

En la *Filosofía del arte o estética* Hegel es más preciso cuando sentencia que: “la idea es la unidad del concepto de concepto y realidad”<sup>112</sup>. Una cosa es que el pensamiento divida y seccione la realidad para comprenderla, y otra muy diferente es que la realidad sea fragmentada. Así en un proceso dialéctico: de lo aparente se toma conciencia de lo real, y a la inversa. El arte reconcilia la apariencia y la esencia. La dialéctica de la esencia y la apariencia, la opinión del arte, que viaja de lo que parece ser, a lo que es. Así mismo, tanto arte como lenguaje son fruto de una época y de un contexto, de ahí tanta importancia que Hegel dio al estudio de la historia, para comprender el proceso de la actualización de la realización de la realidad. La realidad cambia y se actualiza constantemente, pero no gracias a ella misma o como un proceso interno, sino gracias al sujeto que la percibe y la actualiza cuando la piensa. Por ello, el arte es la manifestación de una idea, generada por el pensamiento.

“El arte es para Hegel un elemento capital en un sistema cultural. Según él, el arte se define por la idea, es la manifestación o la apariencia sensible de la idea: es la idea platónica, del modelo encarnado en la cosa particular.”<sup>113</sup>

Recordemos que Hegel fue un filósofo que adquirió fama y reconocimiento en vida, su propuesta se centró en la superación del laberinto kantiano entre el fenómeno y el noúmeno, de igual modo buscó la sistematización de una nueva filosofía que conciliara los problemas de las ciencias ascendentes con la metafísica, ser un pensador de la totalidad, de la comprensión de la realidad última y primera. Al hacerlo su influencia se extendió por toda Europa y más tarde a América.

México se convirtió en un receptáculo de las nuevas ideas, desde la modernidad hasta la ilustración, a él llegaron las ideas de las nuevas ciencias, del nuevo hombre y el nuevo arte, todos justificados por el fantasma de Hegel que dominaría las discusiones filosóficas y científicas del viejo continente. En este sentido, México y

---

<sup>111</sup> *Ibid*, p. 315.

<sup>112</sup> Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética...*, *op. cit.* p. 117

<sup>113</sup> Bayer, Raymond, *Historia de la estética...*, *op. cit.* p. 317



sus pobladores, como casi todo el mundo, abrazan la nueva categoría del arte y la ciencia: la fotografía.

Entonces la experiencia de mirar un objeto bello y tan fantasmal hecho a través de la ciencia, cobra sentido, cobra peso de representación en la apariencia con referencias reales en un contexto de cánones estéticos aceptados, porque se trata de una representación fiel a la real, además bien elegida, por eso es “belleza y verdad”; pero más aún, el retrato fotográfico hereda algo que los retratos votivos o mortuorios de la burguesía del Renacimiento cedieron; un señalamiento a lo intangible, algo que queda en los límites de lo inmortal, porque un día el retrato fotográfico representará lo constantemente ausente, dicho por Heráclito se lee: “*lo que se opone es concorde y de los discorde [se forma] la más bella armonía y todo se engendra por la discordia*”<sup>114</sup>. Que equivale a lo que Hegel propuso en otros términos como: lo infinito en lo finito y la presencia en la ausencia.

La estética del XIX, Hegel en gran medida, motivó un pensamiento para aceptar el retrato porque éste tenía una imagen fiel a la realidad, la fotografía bajo un proceso científico se asumía como imagen verdadera con importantes señalamientos hacia lo inmaterial como la personalidad psicológica y la muerte, ambos, signos de una esencia muchísimo más del campo divino que el terrenal.

En este sentido influyó grandemente la estética del siglo XIX. Hemos visto que al retrato se le exige signos del carácter y personalidad del modelo para entonces reconocer como auténtica la copia en la efigie, esos esfuerzos se vieron colmados con la posibilidad que la fotografía ofrecía, y el público se volcó ante la idea de que la apariencia que se presentara en la imagen fuera una manifestación sensible de lo verdadero. Las personas esperaban un retrato con las características de la tradición pictórica mexicana, derivado de “la gran pintura popular del siglo XIX”, pero real, con verdad y belleza. Un gran reto, si pensamos en el nivel de preparación, académicos con prestigio, maestría en la técnica que tenía la élite de profesionales de la pintura, porque los aspirantes a tener un retrato buscaban ese nivel de

---

<sup>114</sup> MONDOLFO, Rodolfo, *Heráclito, Textos y problemas de su interpretación*, México, Siglo XXI, editores, 2015, p. 31.

representación; por consiguiente, los fotógrafos tenían una expectativa alta de todos los participantes.

## II. 2. 2. Definición sobre retrato fotográfico en el siglo XIX.

La noción de retrato no ha variado demasiado desde su concepto moderno, ni se le ha exigido menos, salvo que no es a través de la pintura que prospera, sino de la fotografía, porque la representación y participación social se hace a través de esta técnica. No es nuestro interés explicar el declive del retrato pictórico, nos concentramos en aclarar cómo es que el retrato fotográfico toma fuerza y carácter.

Ya veíamos que el ingrediente esencial de la fotografía es el deseo, claro, a través de un proceso de fijar la imagen; en el caso del retrato es la ausencia, la carencia de esa presencia que da sentido y deseo al retrato fotográfico, Berger lo explica: “Lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Entre estos dos polos es donde la fotografía encuentra su significado (el uso más popular de la fotografía es como recuerdo de lo ausente).”<sup>115</sup>

El sentido etimológico del retrato ha permanecido intacto, pues mediante la fotografía se deseaba “hacer volver” a alguien que está ausente, pero la fotografía ganaba espacio en las galerías, pues brindaba mucha información que la sutileza del pintor podría obviar, en el juego de la representación, ahora se incluían todos los detalles, incluso aquellos no deseados y eso daba un valor particular de representación, en palabras de Berger:

La fotografía sustituyó a la pintura, al tiempo que elevaba los estándares respecto a la cantidad de información que debería incluir el retrato.

Esto no quiere decir que las fotografías sean superiores a los retratos pictóricos en todos los sentidos. Son más informativas y, en general, más fieles, y revelan más información psicológica. [...] Un retrato fotográfico puede ser más revelador y más fiel con respecto a la fisonomía y la personalidad del retratado, pero probablemente será menos convincente, menos concluyente (en el sentido estricto del término). Por

---

<sup>115</sup> BERGER, John, “Entender una fotografía 1968”, en *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili SL, 2006, p. 13.

ejemplo, si la intención del retratista es favorecer o idealizar, podrá hacerlo de una forma mucho más convincente en un retrato pictórico que en una fotografía.<sup>116</sup>

Para la gran mayoría de la población ocupar un lugar social no es necesariamente idealizar una posición, esto es sólo para unos cuantos privilegiados, así que pocos deseaban una vehemente idealización, para la mayoría era una aceptación desde su lugar y desde su posición, sin grandilocuencia visual. Así que el retrato fotográfico fue bien aceptado por las masas por brincar mucha información en un plano más apegado a la realidad.

Podría pensarse que el precio era un discurso disuasivo para cambiar el formato de los retratos, es decir, preferir el retrato fotográfico o el retrato al daguerrotipo como era propiamente dicho; pero en el México de 1840 no había gran diferencia entre el precio de un daguerrotipo y el de un retrato pictórico; podría conseguirse un pintor no muy versado para que hiciera un pequeño retrato por casi el mismo precio, pero... ¿cuánto costaba un daguerrotipo? Debroise explica en contexto el valor oneroso del invento de Daguerre:

El pionero de la fotografía tiene que ejercer su profesión en una región muy extensa para sobrevivir. Los daguerrotipos son fascinantes, pero caros; cuestan en la década de los cuarenta [del siglo XIX] entre 2 y 16 pesos según el tamaño. A manera de comparación, Madame Calderón de la Barca informa a su madre que en 1840 “un cocinero francés percibe [al mes] unos 30 pesos, una ama de llaves de 12 a 15; un mayordomo cerca de 20 o más, un lacayo, 6 ó 7; las galopinas y las recamareras, de 5 a 6; un jardinero, 12 ó 15. Las costureras ganan alrededor de 3 reales diarios<sup>117</sup>.”

Queda claro, gracias a Madame Calderón, que el costo no fue la razón por lo que el daguerrotipo prosperó dentro de la retratística, fue gracias a que contenía más información, en un plano apegado al real.

Fue de esa forma que el daguerrotipo tuvo vocación en el retrato, en pocos años se mejoraron los procesos y se acortó el tiempo de pose o exposición en el daguerrotipo, derivado de la demanda pronto se abrieron estudios. En 1844, se abre el primer estudio de retratos al daguerrotipo en México, es Joaquín Díaz González<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> *Ibid-* pp. 22 y 23.

<sup>117</sup> CASANOVA, R, & DEBROISE, O, *Sobre la superficie bruñida de un espejo...*, *op. cit.* pp. 27 y 28.

<sup>118</sup> GARCÍA, Emma (Cord.), *Imaginarios y fotografía...*, *op. cit.* p. 269.

quien abre las puertas de este histórico momento para la retratística mexicana. Debroise nos permite ver un poco más sobre este hito visual:

Probablemente el primer daguerrotipista mexicano. Estudió en la Academia de San Carlos y abrió un estudio en Santo Domingo núm. 9 en 1844. Su segundo establecimiento estaba situado en Santo Domingo núm. 3; ahí realizaba ambrotipos de bulto, melanotipos, fotografía en papel, transparentes, ferrotipos, etcétera. Entabló una polémica con su vecino Juan María Balbontín en 1859. Fotógrafo oficial de las cárceles del Distrito Federal entre 1861 y 1880 (menos el periodo 1864 – 1867). Sus descendientes siguen teniendo estudios fotográficos en la ciudad de México.<sup>119</sup>

Desde el capítulo anterior hemos venido desarrollando el tema del retrato, desde las representaciones humanas más primitivas que no se pueden considerar retratos hasta este punto medular, en que el concepto parece mantener sus características, pero brinca a otra técnica. En estos primeros años no existió el término fotografía, se le denominaba, como hemos mencionado, retrato al daguerrotipo o sólo daguerrotipo, fue el cambio del proceso que motivó una nueva denominación, la fotografía estrena su nombre después. Gustave Le Gray es uno de los precursores de esta nueva denominación, Le Gray utiliza el colodión en 1848 para ser perfeccionado de forma posterior por Frederick Scott Archer. Le Gray en 1854 publica uno de sus manuales fotográficos y le llama justamente así *Tratado nuevo de fotografía*, en la introducción se detiene, como ningún otro a explicar la etimología de la palabra:

Le mot photographie (φῶς, lumière, γράφω, j'écris)  
a été consacré par l'usage pour désigner plus parti-  
culièrement la reproduction sur papier de l'image  
formée dans la chambre noire.

La palabra fotografía (luz, escrita) ha sido consagrada para designar más particularmente la reproducción en papel de la imagen formada en el cuarto oscuro.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> CASANOVA, R, & DEBROISE, O, *Sobre la superficie bruñida de un Espejo...*, op. cit. pp. 55 y 56.

<sup>120</sup> GRAY Le, Gustave, *Photographie. Traité nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec...*, op. cit. p. 4.

Le Gray nos sugiere formar con luz en papel la imagen captada a través de la cámara oscura, que era el nombre que el diputado Arago usó para presentar a la cámara fotográfica. Aquí el concepto de retrato fotográfico adquiere el valor que más o menos entendemos hasta hoy, porque el retrato nuevamente amenaza con cambiar su soporte y dejar atrás el papel.

Es importante hacer una pausa porque tenemos elementos necesarios para comprender en sencillo término de antigua usanza “mandarse hacer un retrato al daguerrotipo”, cualquiera deseaba una representación de su persona ante la ausencia, en un orden de presentación que los cánones retratísticos de la pintura mexicana habían marcado, un asunto sincrético, pues como vimos conservaba de varias corrientes ciertos elementos, ese retrato que mudó de una placa de metal pulida a un papel y que permanecería ahí por más de cien años. No faltaron oponentes a la fotografía que la llamaran enemiga del arte, pero la discusión se ha resuelto desde hace mucho a favor de la fotografía, en el caso del retrato su más dura prueba fue captar la esencia de la persona, ese carácter psicológico que se le exigía al retrato.

Ésta es la razón por la que muchos, muchos manuales de la época dedican páginas a comprender cómo capturar la expresión interna del retratado, y aunque André Adolphe Eugène Disdéri da algunos consejos ineludibles, agregaremos uno más cercano a México, un manual que fue propiedad de un fotógrafo de estudio en Guanajuato, claro, Romualdo García recibió el texto de manos de un amigo que había hecho la traducción del francés, se trata del manual de C. Klary <sup>121</sup> que está dedicado al retrato, comienza con la expresión como elemento importante:

---

<sup>121</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista*, León, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892, p. 29.

¿Qué se entiende por expresion en un retrato? La forma, el porte, la actitud, la apariencia general, todo, en fin, lo que da carácter á la obra.

La expresion es el mayor mérito del arte; pertenece á todas y á cada una de las partes de la obra y le da valor; la completa, exige la aplicacion de toda la capacidad, de todos los medios y de todos los conocimientos del ejecutante.

Igual que Disderi, Klary exige al retratista fotográfico algo más que captar la fisionomía del modelo<sup>122</sup>, ser un adivino del carácter a través de la manera en que las personas mueven los músculos del rostro:

No pretendemos que el fotógrafo sea un fisionomista; pero, á nuestro modo de ver, debe ser capaz de juzgar del carácter de su modelo estudiando sus facciones, ya esté en reposo ó en movimiento.

Se puede ciertamente adivinar el carácter de una persona estudiando las facciones de su cara; pero las distinciones más exactas del temperamento de un individuo pueden observarse en la expresion que con frecuencia contradice los asertos del fisionomista.

C. Klary hace una feroz defensa a favor del retrato fotográfico, pues se le acusaba al invento se ser incapaz de capturar la esencia interior del modelo, Klary defiende la fotografía por encima del retrato pictórico:

---

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 30.

La representación fotográfica supera en esto á la pintura; pues la expresión de un retrato puede ser insípida, triste, estúpida, bestia, cándida, morosa ó feroz, pero siempre concuerda en todas sus proporciones: un retrato verdadero es un reflejo interior del hombre, y su mejor y más verdadera representación, se obtiene por la fotografía instantánea.—El fotógrafo debe ser un hombre inteligente, un hombre de gusto, y debe hacer que su modelo olvide que ha venido al taller á retratarse.

123

El retrato no fue el único uso de la fotografía, pero sí por mucho el que tuvo más éxito, fue en el retrato que la fotografía tuvo una vocación inmediata, el *Diccionario Mundial de Fotografía desde sus orígenes a nuestros días* en su definición de retrato marca la vocación de este uso:

"El retrato es la aplicación más antigua de la fotografía", afirma el crítico Ernest Lacan en 1856. Es, además, a través del retrato, inscrito en la tradición del retrato pictórico, que la fotografía debe el mayor de sus éxitos. El retrato fotográfico es la imagen de una persona dibujada por el "lápiz" de la luz (W.H.F. Talbot \*).<sup>124</sup>

Donde termina una idea comienza una definición diferente, de ahí el nombre de término. La definición que actualmente tenemos del retrato es diferente a la que se tenía en la segunda mitad del siglo XIX, el deseo de hacer volver a alguien en recuerdo a través de la representación tuvo como expresión por derecho las imágenes funerarias y votivas; a ese retrato se le pedía un parecido y después un signo o representación a través de lo fisionómico del carácter o aspectos psicológicos, ahí llega el retrato fotográfico que asimila todo lo anterior en verdad y belleza. En el caso de México, los retratos fotográficos obedecen a los cánones representativos europeos, pero poco a poco fueron dando diferencias como un deseo particular de la representación.

---

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>124</sup> BREUILLE, Jean-Philippe, *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, Larousse, París, 2001, p. 470.

« Le portrait est la plus ancienne application de la photographie » déclare, en 1856, le critique Ernest Lacan. C'est d'ailleurs par le portrait, inscrit dans la tradition du portrait pictural, que la photographie doit le plus gros de son succès. Le portrait photographique est l'image d'une personne dessinée par le « crayon » de la lumière (W.H.F. Talbot\*).

A continuación, daremos una revisión, no exhaustiva, a los demás usos de la fotografía en sus primeros años, es necesario aclarar que de ninguna manera es lo mismo las funciones y los tipos o subgéneros de retrato fotográfico, pero en mayor medida coinciden por la necesidad del uso, de forma posterior se consolidó la función.

## II. 2. ALGUNOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

Lo que comenzó con un grupo de científicos europeos, se fue extendiendo por las principales ciudades del mundo, los equipos de daguerrotipia desembarcaron en los puertos, sus químicos y placas bruñidas también eran parte de ese equipo. Los primeros fotógrafos poco entendían del funcionamiento, pero pronto aparecieron hombres audaces con deseo de comprender el proceso, obtener logros y lucrativas ganancias.

No había una profesión en esos primeros años, así que los “fotógrafos” venían de muchas otras, pero con el mismo objetivo. Conforme avanzó la segunda mitad del siglo XIX, los fotógrafos se fueron profesionalizando, encontraron un oficio y un nicho de comercialización en la imagen. Los disparos que se fueron haciendo correspondían con las necesidades que salían al paso, eran comerciantes y deseaban dinero, estaban dispuestos a fotografiar lo que sus clientes pagaran. Estas necesidades propiciaron los usos de la fotografía y, no siempre, las funciones fotográficas. En México se dieron casi los mismos usos que en otras partes del mundo, con excepción del retrato *post mortem*, que aquí tuvo un particular matiz. Aguascalientes no pudo mantenerse al margen de toda esta actividad en el uso de la imagen, más porque era un punto de paso en la comunicación, a continuación, observaremos los principales usos fotográficos que se dieron en este periodo en nuestro país y también ocurrieron en la ciudad de las aguas calientes, aquellos usos que se dieron en el siglo XIX y por alguna causa se extendió su uso hasta el siglo



XX. No tomaremos en cuenta aquellos usos fotográficos que no han estado presentes o que no tuvieron réplica en este estado.

### II.2.1. *Fotografía antropológica y arqueológica.*

El daguerrotipo trajo la promesa de rapidez y exactitud, los procesos iban mejorando conforme avanzaba la segunda mitad del siglo XIX, como dichos procesos se hicieron más rápidos, más fáciles de usar y más ligeros, pronto la fotografía estaba fuera de los gabinetes o estudios, el planeta recibió viajeros con cámaras, muchos de ellos fueron científicos.

Aquellos que hicieron fotografía arqueológica en el México decimonónico fueron científicos que deseaban documentar sus investigaciones, vieron en la fotografía la evidencia y réplica de lo real; era la oportunidad de hacer acompañar textos científicos de carácter arqueológico. A mediados del siglo XIX hubo científicos daguerrotipistas que recorrieron litorales mexicanos en los primeros años del invento para fijar la imagen, hay referencias de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood haciendo daguerrotipos en Yucatán, así como el Barón Elm von Friedrichsthal que levantó imágenes de Izamal, Uxmal y Chichén-Itzá<sup>125</sup>, pero los daguerrotipos se perdieron en el tiempo o no se conservan evidencias, se comprende porque el daguerrotipo es de los pocos procesos fotográficos que no produce copias, el imagen es la única copia que se obtiene, esto lo convierte en un objeto sin posibilidades de recuperarse. El trabajo de hacer imágenes era complicado pues un equipo muy compacto viajaba con no menos de 70 kilos<sup>126</sup>, aun en estas condiciones, la fotografía prometía dar cuenta del mundo y los exploradores se hicieron a la mar de imágenes inéditas; el México exótico era un lugar obligatorio.

Los científicos siguieron llegando a México, hubo varios, pero fueron tres los más destacados por sus trabajos en fotografía arqueológica que todavía se conservan.

---

<sup>125</sup> CASANOVA, R, & DEBROISE, O, *Sobre la superficie bruñida de un espejo...*, op.cit. pp. 24 y 25.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 27.

Las imágenes de estos viajeros dieron pie al género de fotografía arqueológica en México, que hasta entonces no se había dado. El primer fotógrafo es el francés Désiré Charnay, él veía en la fotografía un medio, un testigo de las investigaciones, como hombre cultivado, es casi seguro que Charnay había leído reportes anteriores del país o había admirado las litografías, con su cámara se decidió a explorar esos lugares lejanos que los noticias señalaban, entre ellos, México. Désiré conoce la obra de John Lloyd Stephens y Frédérick Catherwood en Estados Unidos<sup>127</sup> seguramente eso decantó su claro interés por Mesoamérica.

Estos reportes científicos que impulsaron a fotógrafos como Désiré, tenían líneas de investigación que abarcaron la historia, la botánica, la geografía, la antropología y la arqueología. Hubo destacados nombres de aquellos que fueron dedicados como Alexander von Humboldt, Guillermo Dupaix, el botánico Aimé Bonpland, John Lloyd Stephens y Frédérick Cathewood, todos desarrollaron reportes, estudios y bitácoras de viaje sobre México. Es claro que había un interés científico por las élites académicas para investigar en tierra azteca.

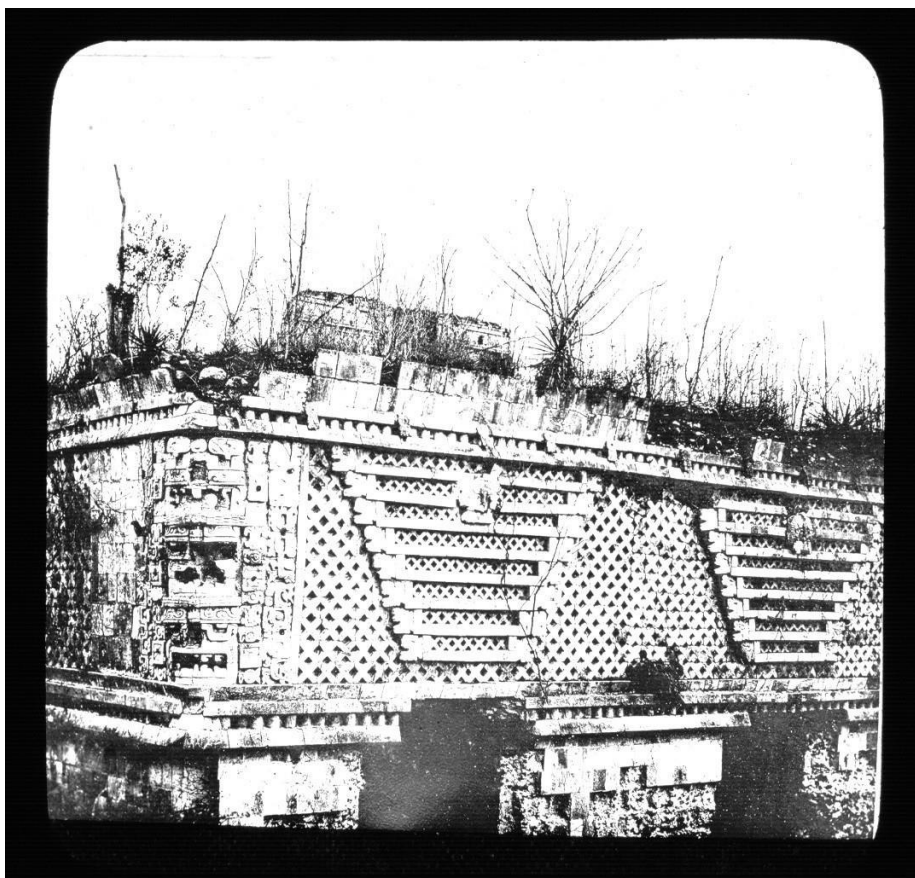


**Imagen 3.** Detalle de la litografía *La Pirámide de Papantla* de Carl Nebel. Bibliothèque nationale de France, Gallica, [ark:/12148/cb31007160b](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb31007160b), image núm. IFN-8553011.

En 1836 Carl Nebel publica *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*, Nebel ilustra con hermosas litografías sus textos de algunos puntos de interés (véase imagen 3), así que los fotógrafos ya tenían un referente del tratamiento de la imagen para las zonas arqueológicas.

<sup>127</sup> JIMÉNEZ, Víctor, “Désiré Charnay” en *Relatos e Historias en México*, Año 1 número 7, marzo 2009, México, D.F., p. 36.

Charnay publica el 8 de abril de 1858 un aviso en un diario, a manera de publicidad, sobre la existencia del *Álbum fotográfico Mexicano*, el álbum estaba compuesto por veinticuatro fotografías impresas en papel<sup>128</sup>. De forma posterior publica *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen – Itza, Uximal* con coautoría con M. Viollet-le-Duc, sobra decir que el título expresa los lugares que fueron capturados por Charnay, es obvio que este segundo trabajo fue auspiciado por el gobierno francés puesto que en la obra se especifica que se publica bajo el patrocinio del emperador Napoleón III.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Imagen 4.** Charnay, "Palais des nonnes, façade orientale", c. 1881. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Mexique, [ark:/12148/cb40783413h](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40783413h).

<sup>128</sup> RODRIGUEZ, José Antonio "Viajeros de Francia 1852 – 1913" en *Ojos franceses en México*, *op. cit*, p. 10



**Imagen 5.** Chichen – Itza por Désiré Charnay, 1881. Bibliothèque nationale de France Gallica, Mexique, ark:/12148/cb407834187

Por primera vez se pudo apreciar las ruinas prehispánicas en fotografías, pero mejor aún, pues fueron publicadas no en daguerrotipos sino en papel albuminado y eso le dio un sentido de reproductividad, pues se pudieron imprimir cientos para acompañar el texto de Viollet-le-Duc, se sabe de un recorrido de Charnay que ocurre cerca de 1859 hasta 1861, para poder ser publicado en 1863.<sup>129</sup>

Es importante dar el crédito a Charnay del uso de la fotografía como parte de su investigación y publicación; hasta ese momento, las fotografías en daguerrotipo servían para realizar *reprográficas* o grabados que eran publicados en los libros, debido a la imposibilidad de reproducción del daguerrotipo. Publicaciones posteriores de Désiré, muestran los grabados hechos de sus fotografías, pues reproducir constantemente fotografía por fotografía era muy costoso.

El legado arqueológico de Désiré es vasto, vino a México consecutivamente y de igual manera fueron publicando sus trabajos para obtener un prestigio académico que era su interés principal. Trabajos posteriores de Charnay fueron los libros *Souvenirs et impressions du voyage* en 1863 y *Les Anviennes Villes du Nouveau Monde* de 1885; algunos de sus principales artículos son “La ville Lorillard au pays des Lacandons” de 1883, “Recherches a Uxmal” en 1886, “Fuelles a Izmal” de 1886, “Porte d’Entrée au Palais des Nones a Uxmal (Yucatán)” y “Les monuments anciens du Mexique” en 1898. Prácticamente la segunda mitad del siglo XIX fue el reinado de este arqueólogo que utilizó a la fotografía como un documento y evidencia de los

---

<sup>129</sup> CASANOVA, Rosa, “De Vistas y Retratos: La construcción de un repertorio Fotográfico en México, 1839 - 1890”, *Imaginarios y fotografía en México...*, op. cit. p. 14.

vestigios. La fotografía fue uno de sus principales instrumentos de trabajo, Désiré dominó la técnica fotográfica para lograr sus fines de investigación.

El segundo fotógrafo arqueológico importante es Teobert Maler, este austriaco llegó a México en 1864, Maler se queda a vivir después de la Intervención Francesa de forma definitiva. Sus trabajos eran encaminados a la investigación arqueológica y al igual que sus colegas, utilizó la fotografía como un mero instrumento para documentar lo que le interesaba. Teobert trabajó con ímpetu, no sólo en la cámara pues existen varios cuadernos de notas, artículos publicados y más de 100 sitios arqueológicos fotografiados<sup>130</sup>.

Cerca de 1884, Maler decide vivir en el pequeño poblado de Ticul por su ubicación estratégica a los sitios arqueológicos que le interesaban. Dictó conferencias en Europa y realizó diversas publicaciones, una de ellas fue la revista *Globus* en Alemania.

Aunque los restos de Maler descansan en algún lugar de México, su trabajo sigue vigente, el principal acervo fotográfico se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

De Teobert se sabe que fue un obstinado defensor del patrimonio mexicano, buscó la conservación y difusión a través de su trabajo.

El tercer y último fotógrafo es Augustus Le Plogeon, inglés de padres franceses fue un explorador muy controvertido, como muchos otros investigadores de la época, buscaba un reconocimiento académico, apoyo institucional y financiamiento para sus exploraciones. Su metodología de trabajo e investigaciones no tuvieron un rigor científico y Le Plogeon cayó en un franco desprestigio.

Cosa muy aparte es su trabajo con la imagen, pues igual que los anteriores exploradores, vio la necesidad de aprender el proceso fotográfico para respaldar y documentar sus descubrimientos. Él y su esposa Alice Dixon trabajaron con el colodión húmedo y estereoscopia, disparar y revelar era algo relativamente común,

---

<sup>130</sup> GRAHAM, Iam, "Exposing the Maya" *Archaeology* Septiembre/Octubre de 1990. Consultado a través de <http://www.mesoweb.com/es/articulos/graham/maler.html> (Fecha de consulta: 30 de octubre del 2018).

pues los manuales de fotografía de la época explicaban con cuidado la manera de lograr aceptables imágenes.

Augustus realiza una relevante exploración a México, a Chichén Itzá en 1873, trabaja ahí por tres meses con importantes hallazgos. En 1875 regresa y continúa haciendo descubrimientos, entre ellos, la escultura “Chacmool”. Se sabe que en su primer viaje se realizaron más de 500 fotografías<sup>131</sup>, esto habla del tamaño e importancia de su acervo.

A diferencia de Charnay, Le Plogeon no disfrutó la fama y el prestigio, pero gracias a su incansable deseo de ser un mayista importante, compiló un archivo fotográfico de relevancia. No fue sólo Chichen Itzá o México el centro de atención de Augustus, fue un hombre muy prolífico en sus viajes e investigaciones, de contrastes, pero con un lugar ganado como fotógrafo arqueológico en México por las anteriores y citadas expediciones.

Hablar de fotografía antropológica es controversial porque los fotógrafos arqueológicos del siglo XIX no buscaron ese objetivo, ni trabajaron bajo esa metodología, pero por el contenido de sus retratos ha mudado funciones, en algunos casos puede ser considerado con contenido antropológico o usarse, muy posterior, para ayudar a investigaciones de esa índole.

Durante el siglo XIX hubo un asombro por mirar y fotografiar el mundo, así que las imágenes de lugares exóticos eran muy demandadas para otros efectos que es su momento analizaremos. Pocos fotógrafos mencionaremos aquí, aunque fueron muchos los que recorrieron territorio mexicano obteniendo imágenes de los grupos étnicos, sus usos y costumbres.

Es difícil encontrar a la fotografía antropológica como único o último objeto del autor, muchos trabajos fueron hechos o levantados bajo otros conceptos y usos;

---

<sup>131</sup> MEDINA. Óscar, *La fotografía de la segunda mitad del siglo XIX aplicada a la arqueología maya: la visión de tres exploradores fotógrafos*, UNAM, Tesis de Maestría en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 79.

algunos fueron mudando funciones, las fotografías comerciales pintorescas pueden dar cuenta de esto. El fotógrafo Jackson es un caso clásico del uso de la fotografía que pasa a tener otra función diferente que el autor destinó. William Henry Jackson fue un fotógrafo americano que labró un nombre gracias a las tomas de las Montañas Rocallosas<sup>132</sup>, vino a México en repetidas ocasiones porque había obtenido una concesión de la compañía ATSF para tomar fotografías por medio de la subsidiaria Ferrocarril Central Mexicano, de estas fotografías con la empresa no se conocen imágenes, seguramente porque las entregó como parte de su trabajo. Pero al mismo tiempo, Jackson disparó otras tomas con intención de poderlas comercializar para imprimirlas en postales. De este grupo de imágenes se conocen algunas fotografías gracias al acervo de la Detroit Publishing Company, que comercializó dichas postales, y ahora se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C.



**Imagen 6.** Tortillera en Aguascalientes por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company LC-DIG-det-4a27119.

Aunque los disparos buscaban escenas pintorescas, aparecen retratos que son manifestaciones culturales, como esta fotografía que muestra la manera de comer de los habitantes de Aguascalientes en el siglo XIX.

Con Jackson sucede como a la mayoría de los fotógrafos que tienen imágenes antropológicas, en su disparo había otra intención, pero al dejar congelado el momento que captura, nos permite examinar con cuidado desde otra perspectiva, Gutiérrez dice al respecto:

---

<sup>132</sup> NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, op. cit. p. 100.

“Las placas de Jackson serán pequeños y útiles cortezas del tiempo y el espacio que, pese a su cualidad tuvieron y tienen el poder de testimoniar los cambios que se operan en México, y también expresan ideas de los estadounidenses a propósito de su nación.”<sup>133</sup>

C.B. Waite fue un fotógrafo que abandonó su país, Estados Unidos, para venir a vivir a México junto con su familia,<sup>134</sup> su trabajo lo refiere como un auténtico cazador de imágenes, pues las tomas son de muy distintos temas, desde los ferrocarriles, hasta los tipos mexicanos, pasando por grupos étnicos y lugares pintorescos.



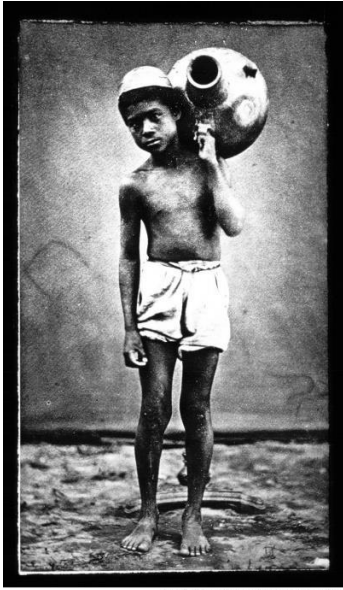
**Imagen 7.** Personas no identificadas en la calle de Tehuantepec por Charles B. Waite, c. 1896 -1910. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, ark:/12148/btv1b84514857.

---

<sup>133</sup> GUTIÉRREZ, Ignacio, *Una Mirada estadounidense sobre México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 34.

<sup>134</sup> MONTELLANO, Francisco, *C. B. Waite Fotógrafo...*, op. cit. p. 25.





**Imagen 8.** Muchacho Zapoteca, Teobert Maler, 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Société de Géographie, SGE SG XGD-22, ark:/12148/btv1b59646634.

Teobert Maler también obtuvo retratos más del tipo antropológico, cuando hizo levantamientos visuales en las ruinas, Maler también capturó retratos que acusan de las costumbres de los pueblos indígenas de México en el siglo XIX, este fotógrafo muestra a un par de jóvenes en un muy sencillo traje. Seguramente una efigie exótica ante la mirada europea que Teobert deseaba sorprender.

Las funciones originales de las fotografías arqueológicas y antropológicas mexicanas del siglo XIX fueron meramente científicas, pero adjunto a este trabajo se produjo la segunda función de ellas que fue generar álbumes de vistas o tarjetas postales, pues era un rubro muy remunerado; esta función secundaria se dio en el momento de la selección, no en la toma, pues de forma posterior se determinaron las fotografías que eran atractivas a la vista y sorpresa de aquellos que deseaban observar lugares exóticos. En este sentido Michaud edita entre 1865 y 1866 42 láminas del trabajo de Charnay sin que se le dé el crédito correspondiente.<sup>135</sup>

#### II.2.2. Fotografía de identificación presidiaria

La fotografía era la tecnología de punta durante la mitad del siglo XIX, así que no es de extrañar que se usara para identificar a personas consideradas peligrosas al estado. Los presos y las prostitutas fueron a los que la cámara apuntó por el posible daño social que podrían causar. Durante el siglo XIX se hicieron

---

<sup>135</sup>GARCÍA, Emma (Cord.), *Imaginarios y fotografía... op. cit.*, p. 14.

esfuerzos para que este tipo de proyectos funcionaran, fue hasta 1890 que Alphonse Bertillón publica su libro sobre fotografía judicial<sup>136</sup> y establece protocolos de tomas fotográficas para los servicios de identificación policiaca. Bertillón propone la toma frontal y de perfil, explica la iluminación y cómo realizar las tomas fotográficas para los transgresores de la ley.



**Imagen 9.** Conjunto de la exposición de la sección de fotografía, Alphonse Bertillon, 1893. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris, Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris, ark:/12148/cb40359163c.

En México se establece la identificación de las llamadas “mujeres públicas” bajo el mandato de Maximiliano en 1865<sup>137</sup> esta medida sanitaria continúa, incluso durante el Porfiriato, se conocen registros en Oaxaca, Puebla, Zacatecas, Aguascalientes y seguramente más municipios. En Aguascalientes, el reglamento municipal de 1884 estableció preceptos para controlar y reglamentar la prostitución,

<sup>136</sup> BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1890,

<sup>137</sup> AGUILAR, Arturo, *Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 79.

parte de este esfuerzo es la identificación. Todavía el Archivo Municipal de Aguascalientes, conserva un libro de registro de prostitución, en él quedan aún doce fotografías, porque hay señas de haber arrancado la fotografía de los demás registros. Las fotografías muestran un arreglo muy del Porfiriato, retratos con tomas de busto, las descripciones también ubican a las mujeres por su clase, origen o lugar de procedencia, así como el burdel donde trabajan. Las fotografías prostibularias de Aguascalientes de principios del siglo XX conservan una unidad, misma toma, de busto, misma distancia, casi todas son frontales, salvo dos que son en pose de tres cuartos.

Es notorio la diferencia del tratamiento visual para las prostitutas del Segundo Imperio y las prostitutas del periodo del Porfiriato, es comprensible que en un principio no había pericia ni experiencia para lograr el sólo objetivo de identificación, así que las prostitutas del Segundo Imperio posan como si fuera una fotografía social, con el mismo tratamiento visual que las damas de la corte de Maximiliano.

En este caso son los mínimos detalles que nos hablan de la condición: “cierta desnudez en los brazos y las pantorrillas, un porte significativo de la cabeza, el peinado apenas exagerado o la abundancia de joyas...”<sup>138</sup> podemos agregar, al anterior comentario de Debrouse, la toma de cuerpo completo, la mirada de algunas mujeres, miran directamente hacia la cámara casi de forma retadora y la desfachatez de una de posar con un cigarrillo en la mano. Así que las prostitutas del Porfiriato son captadas bajo un esquema más cercano a la fotografía “signalética”, pues incluso, su formato se aproxima al tamaño credencial.

Con respecto a los presos, el reglamento para identificación de reos en México se establece en 1855<sup>139</sup>, el proyecto fue mejorando y madurando conforme avanzaba el siglo XIX, los protocolos de Bertillon para retratos de presos ayudaron a que tales fotografías cumplieran su objetivo, pues se sabe que algunos presos hacían gestos o inflaban sus mejillas con el fin de evadir la identificación; también se conoce imágenes de quien posa en la fotografía de identificación de reos como si fuera una

---

<sup>138</sup> DEBROISE, Oliver, *Fuga Mexicana*, op. cit, p. 66.

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 60.

fotografía social, al respecto acusa Debroise: “Antonio Vallejo, acusado de robo, es un pequeño funcionario burgués de levita quien posa como si estuviera en un estudio del centro de la ciudad...”<sup>140</sup> así que las medidas de Bertillon<sup>141</sup> fueron bienvenidas en todo el mundo y se generalizó el protocolo. El primer capítulo de su libro de 1890 especifica:

Sobre la pose y la iluminación de un modelo.

Pose del modelo. Los conocedores y los practicantes más autorizados que nosotros, de la fotografía artística, ya intentaron en la biblioteca fotográfica la parte concerniente a la pose y la expresión que se da al modelo. En la fotografía judicial, para ver aparecer una solución nítida y precisa, es necesario poner de lado toda consideración estética y ocuparse más del punto de vista científico y más específicamente del policiaco.<sup>142</sup>

Lamentablemente no hay registros antiguos de fotografía judicial de reos en Aguascalientes, fuera de las fotografías prostibularias, no se conservaron otras como parte de identificación, al final del Porfiriato en la Ciudad de México, la medida se extendió para las maestras normalistas, enfermos mentales y periodistas.<sup>143</sup>

Los trabajos de Alphonse Bertillon son el antecedente de las imágenes de identificación, sus instrucciones sobre la identificación antropométrica son antecedentes de lo que ahora se usa como base para los retratos hablados de los sospechosos delincuentes.

---

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>141</sup> Los trabajos de Alphonse Bertillon son el antecedente de las imágenes de identificación, sus instrucciones sobre la identificación antropométrica son antecedentes de lo que ahora se usa como base para los retratos hablados de los sospechosos delincuentes.

<sup>142</sup> BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire*, *op. cit.* p. 6. La traducción es mía.

1. De la pose et de l'éclairage du modèle.

Pose du modèle. – Connaisseurs et praticiens plus autorisés que nous, en fait de Photographie artistique, ont déjà traité dans la Bibliothèque photographique la partie concernant la pose et l'expression à donner au modèle. En Photographie judiciaire, pour voir apparaître une solution nette et précise, il suffit de mettre de côté toute considération esthétique et de ne s'occuper que du point de vue scientifique et plus spécialement policier.

<sup>143</sup> DEBROISE, Oliver, *Fuga Mexicana*, *op. cit.* p. 68. Las negritas son mías.

### II.2.3. Fotografía social

El uso social de la fotografía es una función complicada de acotar porque está imbricada en el nacimiento y desarrollo de la misma fotografía en todo momento, hay investigaciones que abordan el tema de forma amplia, pero no como su objeto de estudio, lo hacen desde el análisis de los archivos que se dedicaron fundamentalmente al retrato y es éste el medio de la fotografía con un uso social.

La fotografía asomó por la ventana, así se muestra con la primera fotografía, la mítica foto de Niepce hacia la calle en Le Gras en 1827. Después de mirar por la ventana lo inmediato fue el retrato, este comentario que cita Debroise, que se hace incluso, antes de la patente francesa lo ejemplifica:

El 30 de julio de 1839, mientras la Cámara de Diputados francesa debate la posibilidad de comprar la patente del procedimiento de Daguerre para “donarlo al mundo”, el químico francés Gray Lussac, defensor del invento, responde a un diputado que le pregunta si **se puede utilizar la daguerrotipia para realizar retratos: “El problema está prácticamente resuelto...”** En este momento, ésta es una falsedad, pero indica claramente cuáles son las expectativas, el rumbo de las cosas.<sup>144</sup>

Así que el retrato ya era un deseo antes que siquiera funcionara correctamente el procedimiento de Daguerre para este efecto. Por la forma de realizarse la fotografía en sus inicios, era imposible que cualquiera tomara un retrato en los ambientes familiares, era necesario ir al estudio para lograr la tan acariciada efigie, la fotografía social nace en los estudios o *ateliers* dedicados a satisfacer la necesidad de la imagen.

En los primeros años, con el daguerrotipo, hubo retratos fotográficos, pero por el costo, como se dijo, era un evento y signo de privilegio; algo que motivó con enormidad que el retrato se popularizara y se generalizara fue que André Adolphe Eugène Disdéri logró abaratar los precios utilizando el mismo proceso, este hito es tan importante para la fotografía que casi es un lugar común en todas las investigaciones sobre el tema; así que consultamos a una de las primeras y

---

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 31.

renombradas investigadoras de fotografía francesa, en palabras de Gisèle, Disdéri resolvió el problema:

Disdéri tuvo una idea genial. Redujo el formato, creando el retrato Tarjeta de visita que corresponde aproximadamente a nuestro formato actual de 6 a 9 cm. Reemplazó la placa metálica por el negativo en vidrio, inventado hacía tiempo, y pudo de esta manera hacer un cliché y entregar una docena de copias por un precio cinco veces menor.<sup>145</sup>

Desde ese momento el retrato se convirtió en un producto con una rancia representación, legitimado por la burguesía, pero que las masas y casi cualquiera podría tener. Pero ninguno de los anteriores acontecimientos por sí mismo producía una función social del retrato, el acto de mirar hace del retrato un producto social.



**Imagen 10.** Fotografía de la vizcondesa Reille por André A. Disdéri, 1861. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304, ark:/12148/btv1b8436407 1.

Los retratos en todo el mundo y en México eran populares, no tenían sentido que el propio retratado se mirara unas cuantas veces, en la intimidad, y luego destruyera su retrato sin que alguien más lo viera. Los retratos eran reflejos sociales como dice en su artículo Flora Lara: “El retrato de gabinete [de estudio] del siglo pasado reproduce, en el plano del individuo, la misma estrategia y los mismos valores que funcionan en el plano de la sociedad.”<sup>146</sup> Los retratos fueron hechos para que se apreciaran en un intercambio de miradas, las mismas miradas que interactuaban en espacios sociales; dicho de otra manera, los retratos fueron hechos para que, al mirarse, el retratado ocupara un espacio social, con el derecho de autonomía en un tejido de sus afectos o sencillamente familiar.

<sup>145</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, op. cit. p. 80.

<sup>146</sup> LARA, Flora, “El revés de la trama, acervo fotográfico de los Casasola”, en: *México en el Tiempo*, Año 5, N. 31, julio-agosto 1999, p. 29.

Este doble juego de representación individual y al mismo tiempo social es el valor polisémico que cita Massé de Christian Phéline en *L' image acussatrice*:

Por lo tanto, no es necesario referirse al valor polisémico de tales fotografías, que permite que el sujeto fotografiado se afirme doblemente: social e individualmente “como una persona y como personaje, como portador legítimo de prerrogativas del individuo y como miembro reconocido de su medio.”<sup>147</sup>

Al tratarse de espacios muy cerrados, de privilegio familiar, se consideró una publicación privada. Pero también existe la función pública en los inicios de la fotografía, ahí no se representaba a cualquiera. Este es el caso de la fotografía con fines publicitarios que Maximiliano y Carlota utilizaron, Rebeca Monroy lo explica:

Uno de los ejemplos más claros de cómo se aprovechó la oportunidad de multirreproducción se vio durante el imperio de Maximiliano y Carlota entre 1863 y 1866, ya que a través de las fotos. éstos difundieron su imagen como recurso publicitario propiciando que la fotografía comenzara a realizarse con diferentes intenciones y usos sociales.<sup>148</sup>

El presidente Juárez utilizó también manejó este uso de la fotografía, la multiplicación de las copias gracias a la tarjeta de visita provocó una impensable reproductibilidad hacia unos años; se conoce que se vendieron veinte mil retratos del propio Juárez después de su fallecimiento.<sup>149</sup>

Como vemos, estos pequeños retratos publicitarios se vendían por miles, Benito Juárez como otras personalidades los utilizaron bajo un principio social, pero con un marcado estamento y jerarquía.

Nuestro objetivo de estudio se encuentra, justamente, dentro de esta función social, por eso no ahondaremos más por el momento en el tema, para poder darle un espacio amplio de forma posterior.

---

<sup>147</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita...*, op. cit. p. 84.

<sup>148</sup> MONROY, Rebeca, “La fotografía mexicana de ayer y hoy”, en: *México en el Tiempo*, Año 5, N. 31, julio-agosto 1999, p. 18.

<sup>149</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita...*, op. cit. p. 44.

#### II.2.4. Fotografía con uso afectivo

Al parecer, la fotografía social, tiene la misma génesis que la pintura y el retrato en la leyenda de la joven corintia, pues el interés de generar una imagen para recordar al ser amado confluye en esta historia. Esta narración tiene ese primigenio deseo de conservar en una precaria sombra la representación de aquella persona de los afectos de la anónima joven corintia. La figura que la joven contorneó de la sombra de su amado antes de partir fue traspasada en barro por el padre de la chica, y todavía se podía ver en nuestra era según Belting:

Todavía en el siglo II d.C., esta imagen podía ser visitada en Corinto, según el testimonio del filósofo Atenágoras, quien también relata la historia de la una joven corintia que dibujó la sombra de su amado, mientras éste dormía antes de su partida.<sup>150</sup>

Este uso de la imagen constantemente acompañó a la representación humana, y no es de extrañar que en el recién llegado invento fotográfico fuera utilizado como muestra afectiva. En México en 1852, a muy temprana edad de la fotografía en nuestro país, comenzaron las muestras las cargas afectivas para los daguerrotipos como lo documenta Debroise:

La carga emocional que conlleva la posesión de un retrato se extiende y se agrava con los años. En agosto de 1852 un caballero desesperado publica un aviso en *El Monitor Republicano* en el que gratifica con cinco pesos (y sin más averiguación) a quien encuentre “una cartera con algunos papeles y un retrato, en una de las cubiertas, hecho al daguerrotipo.”<sup>151</sup>

Una imagen representativa puede ser una manifestación afectiva, en el caso de la fotografía también cumplió este uso. El uso del retrato fotográfico como muestra de afecto se ha investigado dentro del Porfiriato, Matabuena realiza un análisis en este periodo:

El regalar, recibir, conservar y coleccionar retratos de amigos y parientes fue un uso común y apreciado de la fotografía en el Porfiriato. Estos objetos significaban la expresión de profundo afecto y prueba del sentimiento que unía a los retratados con los poseedores.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, op. cit. p. 224.

<sup>151</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la superficie bruñida de un Espejo...*, op. cit. pp. 52

<sup>152</sup> MATABUENA, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía...*, op. cit. p. 121.



A nadie extraña encontrar un retrato fotográfico con una cariñosa dedicatoria. Pero en el juego de miradas, pocos hablan de lo que se hace ante el retrato de un ser querido; la autora anterior realiza una cita de la correspondencia del S. Pino Figueroa, aquí expresa el culto privado y afectivo que se hacía a una imagen:

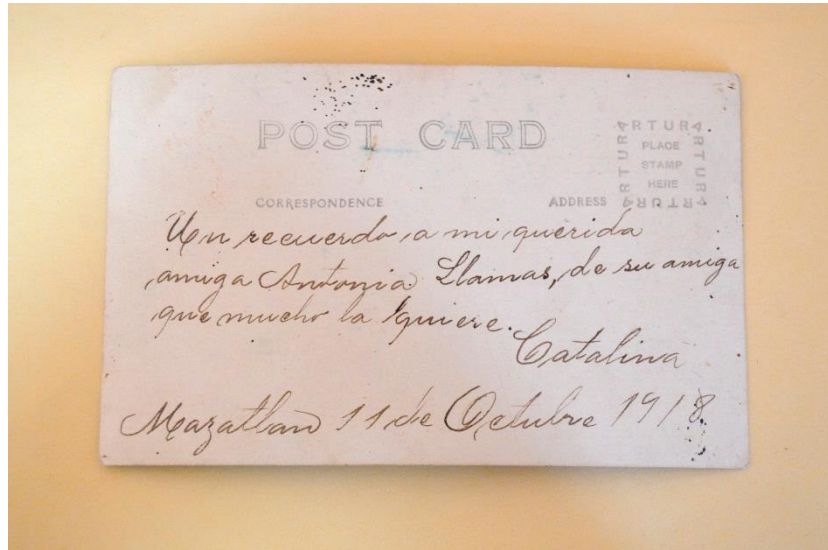
Para festejar debidamente el grato recuerdo de usted, tomé en mis manos el retrato con que usted me honró y rodeado de mis tres hijas, los amores de mi alma de las cuales la mayor tiene 5 años, hice que sus labios inocentes, besaran la venerable, la respetable cara de usted impresa en su retrato que conservo con orgullo y alta admiración<sup>153</sup>.

Esta cita anterior cobra un sentido muy conveniente cuando a través de la referencia comprendemos que el padre de las niñas hace besar, no la foto de un chofer, o aguador, o alguien de sus servicios; no, hace besar la imagen del general Manuel González, que fue gobernador de Guanajuato. El punto es que en el comentario de Valdéz Pino Figueroa hay una búsqueda de alianza, una muestra de fidelidad más en el campo del interés que en el afecto; pero cobra un importante realce y señalamiento al hacerlo en estos términos sin verse inapropiado; esto muestra del uso común de las dedicatorias afectivas y las muestras cariñosas que los retratos despertaban.

El punto central del uso afectivo de la fotografía es sin lugar a duda la dedicatoria que se escribe en algún lugar de la imagen. Como hemos visto, el uso afectivo implicaba el intercambio y las acciones correspondientes a un regalo, pero a la lejanía, sólo podemos apreciar la dedicatoria que queda como evidencia y documento del motivo de la imagen.

---

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 121.



**Imagen 11.** Catalina, sin datos de identificación, 1918. INAH, Segundo Concurso Estatal de Retratos Antiguos INAH, Núm. de inventario 1036.

En esta fotografía se muestra la dedicatoria que se hace a una amiga en 1912 de la retratada, muestra que era una actividad corriente también en la ciudad de Aguascalientes.

#### II.2.5. Fotografía de tipos

Los servicios con los que funcionaban las ciudades del siglo XIX tenían sus peculiaridades, aquellos servidores que proporcionaban también sus mercaderías reflejaban las necesidades y las maneras de hacerlo desde la singularidad del país. El mundo se movía por ellos, vestían de forma singular y llevaban también con singular manera sus productos.



**Imagen 12.** Tortilleras, grabado de Carl Nebel, 1836. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/cb31007160b, image núm. Image 65. - IFN-8553011.

Ésta fue una manera de ver un país, pero en la lejanía geográfica, al no poder ir a los mercados u observarlos en la calle, se produjo una compra y venta de sus imágenes por ser curiosas.

Sabemos que hubo figuritas de cera representando ciertos tipos de personas, autores que desde la litografía representaron a los mexicanos

A esta manera de comercializar las imágenes de los mercaderes y personas que realizaban servicios se les llamó imágenes de tipos, la finalidad de este comercio lo explica Casanova:

#### LOS MEXICANOS EN SUS OFICIOS Y ESTEREOTIPOS

Por esta época se inició la difusión de imágenes de los personajes que ejecutaban los servicios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana en las ciudades, una temática nueva situada dentro del género costumbrista y que dado su éxito, se prolongó hasta el siglo XX. En este caso el retrato no sirve para identificar individuos sino, por el contrario, para recrear estereotipos que sientan sus raíces en la literatura costumbrista y en su concreción en grabados y litografías, que ya contaban con una tradición en Europa y en México con la obra de autores como Claudio Linati, Karl Nebel y Johann Moritz Rugendas.<sup>154</sup>

Sabemos de la producción de las figuritas en cera gracias a una carta de madame Calderón de la Barca:

En 1839 madame Calderón de la Barca había enviado a Nueva York la figurilla de una tortillera mexicana, para que su madre tenga idea, “aunque sea superficialmente del primor con que cualquier lépero esculpe la cera”. Explica en la misma carta que un caballero de esta ciudad mandó a un Conde de<sup>\*\*\*</sup>, residente en España, doce cajas conteniendo cada una doce figuras de cera y cada una de ellas representa algún oficio mexicano, profesión o empleo [...] tlachiqueros extrayendo el jugo del maguey, indias vendiendo legumbres, tortilleras, vendedores de patos, de fruta, de manteca de correo de Huauchinango cargado de monos y papagayos, mucho más que de cartas; la campesina poblana; y la rancherita montada a caballo, acompañada de su criado; el ranchero con alegre indumentaria; en fin, una historia de México en miniatura y cera.<sup>155</sup>

Se dio un comercio importante de la imagen de esos habitantes que indispensables para que las urbes funcionaran:

---

<sup>154</sup> GARCÍA, Emma (Coord.), *Imaginarios y fotografía... op. cit.* pp. 10 y 11.

<sup>155</sup> DEBROISE, Olivier, *Fuga Mexicana...*, *op. cit.* p. 152.

Los tipos se llaman “populares” y representan a una fracción difícil de aprehender de sociedades al borde de la urbanización: aquellos personajes que no alcanzan aún el rango de ciudadanos, y sin embargo son indispensables al buen funcionamiento de la urbe en su crecimiento, el lazo imprescindible entre el habitante de la ciudad, “la gente bien” y el resto del mundo.<sup>156</sup>”



**Imagen 13.** Vendedor de fruta por C. Waite, c. 1896 - 1910. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, ark:/12148/btv1b84514857.

Los oficios son muchos, en su mayoría perdidos, la sola imagen era una curiosidad, pero muchos de ellos vendían de forma peculiar, la literatura tiene muchas referencias como *Los Mexicanos pintados por sí Mismos*, acompañado con litografías, o las descripciones de José Tomás de Cuellar; Antonio García Cubas escribe un capítulo en *El Libro de mis Recuerdos* que llama “Tipos Especiales”, describe a muchos de ellos, en sus vestimentas, su ambiente costumbrista y su manera de hablar: ¡*Algame Dios! ñor Trenidá, qué tarde ha venido; por poco me deja hoy sin guisar. De altiro se pela Usté maestro, (abusa usted demasiado).*”<sup>157</sup> Las referencias abundan, y el álbum de tipos populares quedó en álbum de tipos que se comercializaba en todo el mundo.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>157</sup> GARCÍA, Antonio, *El Libro de mis Recuerdos*, México, D.F., Porrúa, 1904, p. 207.

Con respecto a la fotografía de tipos, no sabemos mucho de las primeras fechas, François Aubert realizó una serie de fotografías entre 1865 y 1866, donde retrata a personajes del mercado con sus productos, sabemos que un célebre trabajo es el de Antíoco Cruces y Luis Campa para la Exposición Internacional de Filadelfia en 1876, ganaron una presea con un álbum de 80 fotografías de tipos



*Vendedores de fruta*  
453796

**Imagen 14.** Vendedores de peras, por Cruces y Campa, 1870. SINAFO, Colección Cruces y Campa, núm. 453796.

En estas imágenes jamás se buscó retratar individuos, a través del tiempo no se conservaron los nombres de las personas, ni sabemos si en verdad desempeñaban el oficio, la fotografía de tipos estereotipó a los individuos bajo una manera de representación:

El enmascaramiento se sustenta, en este caso, en el pintoresquismo. Cada uno de los 80 oficios y ocupaciones populares fotografiados separadamente en tarjeta de visita pretende caracterizar un tipo que no es precisamente social sino ocupacional.

Cada personaje está acompañado de los objetos o las herramientas del oficio que representa y a cada uno corresponde un escenario específico que es determinante en su caracterización. [...]

El título de “tipos mexicanos” resultaba pretensioso para la época. Bien mirados los representantes de los oficios tradicionales constituyen, en su mayoría, una selección clasista de la pobreza urbana; es decir, de los “desposeídos” de la capital del país. Cabe aclarar que esa condición social los identificaba prácticamente como seres marginales, pues la calidad ciudadana de un mexicano se medía por la riqueza atesorada o por las tierras en su propiedad.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup>MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita...*, op. cit. p. 105.

El estudio de Cruces y Campa marcó una forma de trabajo, buscaron lograr una imagen cuidada hasta el mínimo detalle, así que llevaron a la mayoría de sus comerciantes a su estudio. Era un proyecto de alta escenografía pues los que posaban lo hacían repetidas veces para familiarizarse con la cámara, después entraban en el personaje que se había pactado, la escenografía era esmeradamente fabricada para hacer parecer que se encontraban en el lugar habitual donde vendían sus mercaderías. Hay fotografías de gran trabajo como el tlaquichero que parece extraer el agua miel directamente del maguey o la trajinera a la orilla de un canal.

Pero los tipos populares no sólo estaban en la ciudad de México, también había en todo el país, el siglo XIX avanzaba y los fotógrafos extranjeros buscaban más imágenes que comercializar, William Henry Jackson vino a México y obtuvo algunas imágenes que se acercan más a las fotografías de tipos, vemos aquí una tortillera o mujer haciendo tortillas como la llamó él, en la ciudad de Aguascalientes, sus fotografías no eran para un álbum, eran para una empresa de tarjetas postales que él mismo comercializaba. Las fotografías de tipos evolucionaron en las tarjetas pintorescas de muchas ciudades del mundo por ser un producto más económico.



**Imagen 15.** Aguador en Guanajuato por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-DIG-det-4a27134.

#### II.2.6. *Fotografía de vistas*

Las fotografías de vistas son también llamadas de paisaje, panorámicas o urbanas, estas fotografías tenían el cometido de alcanzar los ojos hacia las maravillas y rincones del mundo, cuando no se podía hacerlo. Así que cualquiera podía recorrer lugares exóticos en unos minutos. Sontag explica ese asombro y sensación de aprehensión de los primeros años de la fotografía: “Por último, el

resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.”<sup>159</sup> Así que ya no había lugar que los ojos no pudieran llegar.

Se creó ese naciente turismo, por lo menos de miradas, pero ante aquellos que no habían visto lugares tan lejanos era un privilegio, García contextualiza muy bien las aspiraciones que se tenían con un álbum de vistas:

“Ver estas vistas pone a uno a la altura de una persona importante que ha visto todo esto con sus propios ojos” O sea que no pretende interesar sólo a la clase alta, sino a sectores en ascenso o con aspiraciones, los que todavía no pueden viajar fácilmente pero quieren participar de algún modo en los prestigios y placeres del turismo incipiente. Por si no queda claro, el comentario a uno de los juegos ofrecidos, que incluye cincuenta fotos bajo el título “Viaje alrededor del Globo Terrestre”, explica mejor: “puede así desde su cuarto conocer las escenas y lugares que otros pagan miles de pesos por ver”.<sup>160</sup>

El álbum de vistas no era un objeto económico, era un objeto de lujo, para la gente privilegiada, con educación y de buen tono, como se decía. Oscar Wilde hace una referencia en su obra *El Abanico de Lady Windermere*, la hija de la duquesa de Berwick se sienta a mirar un álbum de Suiza:

DUQUESA DE BERWICK.

¿Quieres ir a ver el álbum de fotografías que está allí?

LADY AGATA.

Sí mamá.

DUQUESA DE BERWICK.

¡Niña querida! ¡Es tan aficionada a las fotografías de Suiza! Me parece que es un gusto inocente. Pues realmente estoy apenada por usted, Margarita.<sup>161</sup>

Los álbumes de vistas eran consumidos en México y también México era un lugar para visitar en las miradas. En 1864 en el periódico francés *Le Lumiere* se encuentra un anuncio comercial sobre la venta de vistas, en este caso

---

<sup>159</sup> SONTANG, Susan, *Sobre la fotografía*, op. cit. p. 15.

<sup>160</sup> GARCÍA, Néstor, “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, *Imagen histórica de la fotografía en México...*, op. cit. p. 15.

<sup>161</sup> WILDE, Oscar, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 587.

estereoscópicas, aquellas que con dos imágenes y un visor se podían ver con la sensación de tercera dimensión.

80 LA LUMIÈRE

ANCIENNE MAISON ALEXIS GAUDIN, FONDÉE EN 1843. — CHARLES GAUDIN, SUCCESSEUR, BREVETÉ S. G.  
9, Rue de la Perle, Paris.

## STÉRÉOSCOPES ET VUES STÉRÉOSCOPIQUES.

Prix-courant spécial (septembre 1864)

**VUES STÉRÉOSCOPIQUES.**  
(Suite. — Voir notre précédent numéro.)

<p><b>JARDIN</b> zoologique d'acclimatation de Paris (quarante huit sujets et types divers) ..... la douzaine 6 »</p> <p><b>LOUVRE</b>, intérieurs du musée ..... — 5 »</p> <p><b>LONDRES</b> (voyez Angleterre)..... — 4 »</p> <p><b>LANGUEDOC</b> (voyage en)..... — 4 »</p> <p><b>MEXIQUE</b>, Mexico, vues et places diverses ..... — 5 »</p> <p><b>VUES</b> de mer, collection ordinaire..... — 4 »</p> <p style="padding-left: 20px;">— — anglaise..... — 9 »</p> <p style="padding-left: 20px;">— — Wilson..... — 12 »</p>	<p style="text-align: center; font-size: small;">Extrait.</p> <p>Fribourg, Zermatt, Thoun, Lanterbrunen, Grindelwald, Rosenlau, Stanbback, Berne; collection qui se continue..... la douzaine</p> <p>de Ad. Braun, comprenant 3,000 clichés, tous les glaciers, villes, monts Rose et Blanc, Rigi, Saint-Bernard, Chutes, Oberland, Valais, Alpes bernoises, lac de Côme, Bellenzona, etc..... —</p> <p><b>TURQUIE</b>, Constantinople, Bosphore, Scutari..... —</p> <p><b>VILLES ET PORTS</b> maritimes, Toulon, Marseille, Hyères, Nice, Cannes, Arles, Nîmes, la Rochelle, Rochefort, Cherbourg (collection AX)..... —</p> <p style="text-align: center; font-weight: bold;">GROUPES DE GENRE.</p>
---	---

Detalle del periódico La Lumière septiembre de 1864.

En este anuncio hay el ofrecimiento de un álbum: *México, vues et places diverses*, junto con otros muchos destinos a los ojos. No es de extrañar que constantemente vinieran fotografías extranjeros a levantar imágenes con este fin, no sabemos del autor ni de las imágenes de este álbum, como muchos otros, pero aún se conservan otras vistas de México en papel salado como nos señala Rosa Casanova:

### EL MERCADO DE VISTAS

Paralelamente al retrato se desarrolló un comercio de vistas urbanas y paisajes para las que se emplearon primero negativos en papel y más adelante placas húmedas en soporte de vidrio. [...]

Las primeras vistas que se conservan de este tipo son los papeles salados del húngaro Pal Rojti, geólogo que recorrió la zona central del país en 1857-1858, guiado por los famosos escritos del barón Alexander von Humboldt.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> GARCÍA, Emma (Coord.), *Imaginarios y fotografía...*, op. cit. p. pp. 11 y 12.

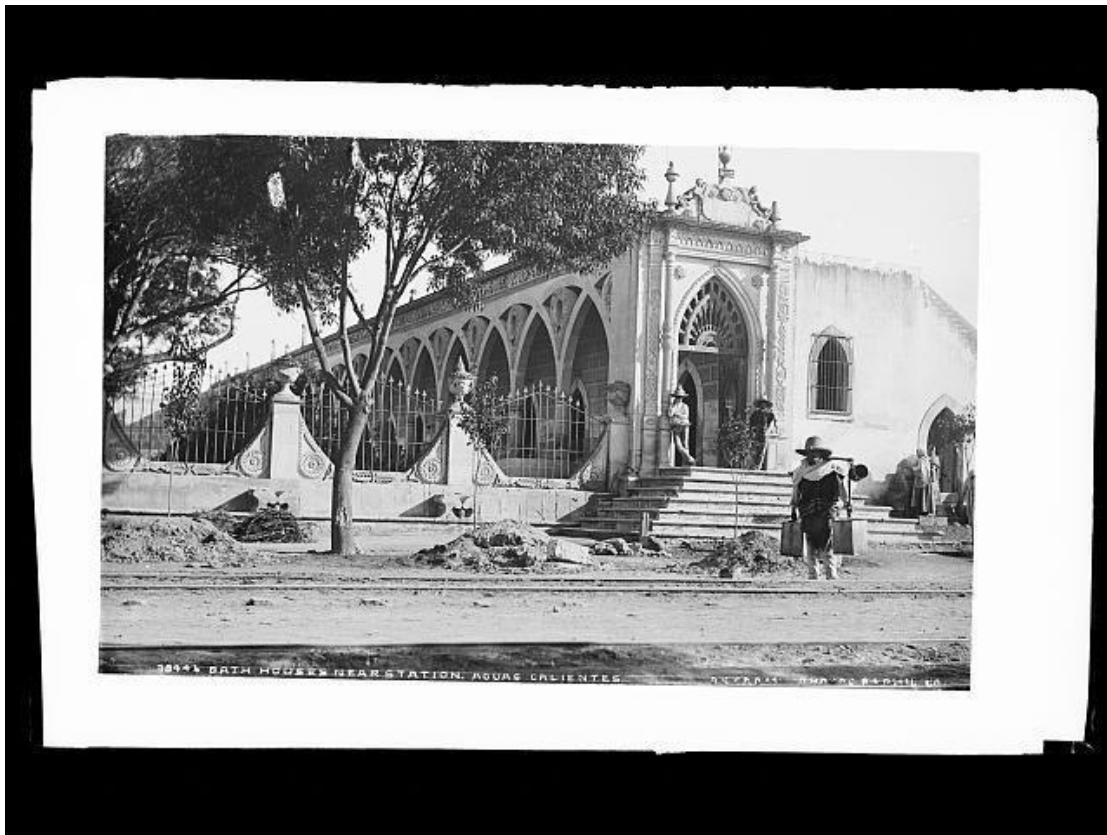


Pal Rojti es uno de los primeros, pero no el único pues será continuo la visita de fotógrafos extranjeros para estos fines. Ya en la última parte del siglo XIX, Jackson y Waite tomaron imágenes de nuestro país, con particular interés en las imágenes de vistas.

Ambos buscaban la comercialización de ellas, Jackson lo hizo a través de las postales que eran un formato más económico de un álbum y que generó un grupo particular de ver, coleccionar y captar imágenes. Por su parte, Waite tenía su propia empresa en México y logra un álbum de vistas y tipos mexicanos con fecha de edición entre 1896 a 1910. La importancia de estos dos autores es porque ambos lograron imágenes de la ciudad de Aguascalientes.



**Imagen 16.** Baños Los Arquitos, Aguascalientes, por Charles B. Waite, c. 1896 - 1910  
Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie,  
ark:/12148/btv1b84514857.

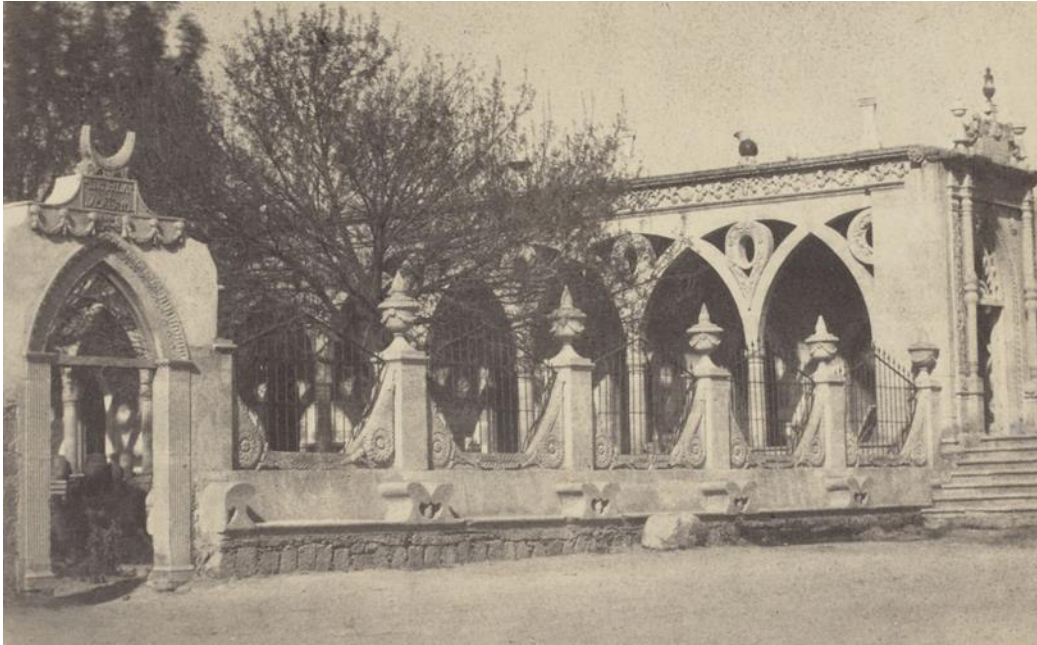


**Imagen 17.** Baños los Arquitos, Aguascalientes por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-DIG-det-4a27100.

Podemos apreciar el parecido del encuadre de ambos fotógrafos, incluso el hombre del sombrero que está a la entrada y que no sabemos si lo hacen posar o es sencillamente un trabajador del lugar, también vemos que se tomaron en diferentes momentos pues hay cambios claros, sabemos que la fotografía de Jackson es primera por el crecimiento de los árboles, en esta misma logramos ver los rieles del tranvía que iban del centro de la ciudad a los baños de Ojo Caliente.

No podemos dejar fuera el trabajo que Émile Leroy hizo durante la Intervención Francesa en México, pues su álbum lo llama *Algunas Vistas de México (1864-67)* y por pertenecer más un trabajo durante la guerra lo dejaremos para después. Pero algunas imágenes de la ciudad de Aguascalientes son, sin dudar, del género de vistas. También hace la misma imagen que los anteriores fotógrafos,

claro que, sin árboles en la banqueta, de hecho, sin banqueta y con un encuadre levemente diferente a Waite y Jackson en el mismo sitio.



**Imagen 18** Baños Los Arquitos, Aguascalientes, por Émile Leroy c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304 ark:/12148/cb403670676, image 19.

Parece que el álbum de vistas todavía conserva esa función de viajar tan rápidamente como el ojo, pero ahora debemos agregar que también lo hace no sólo de lugar sino también a través del tiempo.

#### II.2.5. Fotografía *post mortem*

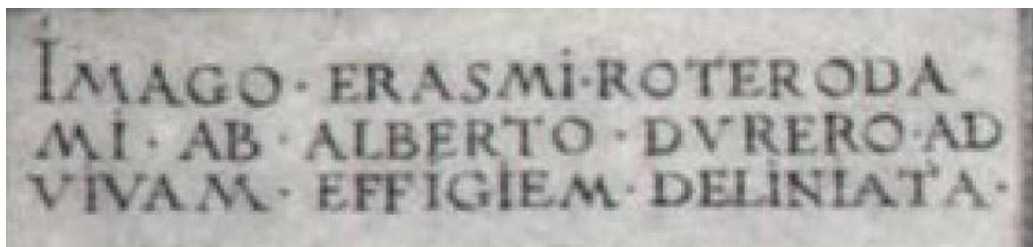
El retrato fotográfico, como hemos dicho, es un heredero del retrato mortuario y votivo. Por la razón anterior, es de entenderse que el retrato *post mortem* sea una vocación natural de la fotografía del siglo XIX, al tratarse a los fotógrafos como los nuevos retratistas, ellos no tuvieron inconveniente en realizar también dichos retratos, como lo habían venido haciendo los pintores durante siglos.



**Imagen 19.** Retrato de Erasmo de Rotterdam por Alberto Durero, c. 1526. Biblioteca Nacional de España, núm. 936000.

Un ejemplo de cómo esta tradición mortuoria fue usada desde el Renacimiento es el grabado de Erasmo de Rotterdam que hace Alberto Durero en 1526 (véase imagen 19), ahí se puede leer “IMAGO ERASMI ROTER ODA MI AB ALBERTO DVRERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA” esta pequeña explicación apunta hacia algo que Durero quiso especificar: que la imagen de Erasmo fue tomada o delineada de su efigie viva<sup>163</sup>, es decir, señala que Erasmo estaba vivo cuando se

realiza el trabajo del grabado. Este señalamiento marca también lo otro, que existían retratos que fueron tomados de la efigie muerta, tal vez haciendo referencia a los retratos que se hicieron a partir de las máscaras mortuorias. Así que la práctica de los retratos post mortem es de una larga tradición.



En nuestro país podemos ubicar como tradición pictórica las imágenes *post mortem* desde el siglo XVII, aunque con un matiz significativo diferente, pero ya se vislumbra que desembocará en los retratos fotográficos de “angelitos”, como lo explica Aceves:

En México, a partir del siglo XVII, hubo una gran profusión de pinturas que representan el ciclo de la muerte y glorificación de la Virgen, o diversas escenas de su vida. Estas imágenes, sobre todo las referidas a su tránsito, llamado también

<sup>163</sup> BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, op. cit. p. 170.

Dormición (sueño de la muerte), son un posible modelo preexistente en el que se basarán las futuras fotografías que registran la muerte de un “angelito”.<sup>164</sup>

En el retrato *post mortem* mexicano se conjugan diversos factores culturales específicos del país que a continuación desarrollaremos. Es de entenderse que la tradición retratística se enfocara a los llamados “angelitos” pues son siempre los infantes gran parte de las cifras de morbilidad infantil, en los siglos anteriores, y al no haber una posibilidad de obtener un retrato o imagen de la persona desarrolla, era preferible realizar un retrato *post mortem*. En México también se hicieron retratos de este género a casi cualquier edad, pero fueron los retratos de niños los que tuvieron particular vocación.

Así que en México había una fuerte tradición funeraria peculiar para con los niños, tintes específicos de una creencia del pueblo mexicano:

“Dentro de la tradición cultural católica se llama “angelito” a quien murió después de bautizado y antes de tener “uso de razón”. Así la palabra “angelito” pone de manifiesto por un lado, la pureza extrema de este pequeño ser, libre ya del pecado original por el bautismo recibido; por otro, la firme convicción de que el niño, debido a su corta edad, entrará de manera inmediata al Paraíso.”<sup>165</sup>

Una característica que motivó la retratística de “angelitos” es la peculiaridad de los entierros en México para los niños, tradición que ya se perdió, pero que estaba viva en el siglo XIX, como lo describe el Barón Lumholtz:

Cierta tarde me distrajo de mis labores en el campamento una algarabía proveniente del camino. Una alegre comitiva de hombres y mujeres, unos a caballo y otros a pie, marchaban hacia nosotros al son de un violín y un tambor que tocaban dos de los hombres. De lejos alcancé a ver a una mujer que trasladaba en una tabla un pequeño bulto blanco, muy bien envuelto. No pudiendo imaginar de qué se trataba me dirigí a una anciana que acababa de subir a vendernos algo, Es que llevan a enterrar un ángel –me explicó-. Aquí en nuestra tierra acostumbramos que cuando muere un niño los padres lo den de buena voluntad al cielo, porque es un ángel. Y es por eso que

---

<sup>164</sup> ACEVES, Gutierrez, “Imágenes de la inocencia eterna” en *Artes de México. El arte ritual de la muerte niña*, No. 15 primavera 1992, México, D.F., p. 39.

<sup>165</sup> *Ibid.* pp. 27-28.

encienden cuetes y bailan alegremente, sin llorar por él, para que el chico pueda entrar al paraíso y no tenga que regresar a recoger las lágrimas.<sup>166</sup>

Los mexicanos tenían razones de fe para realizar rituales fúnebres alegres cuando se trataba de un “angelito”, Marcos Arróniz en su manual para viajeros del siglo XIX escribe una serie de guías y tradiciones mexicanas, también documentó el entierro de un niño pequeño de un estrato popular; y su contraparte; un entierro de una persona económicamente privilegiada:

Un *entierro* es muy curioso en nuestro país. –Si es de un niño, y entre la gente de baja esfera, es el motivo del mas inocente gozo. Llevan al *angelito*, como le llaman, todo cubierto de flores, y en la comitiva se cuentan los padres de él: despues regresan al hogar, donde se celebra aquel acontecimiento con baile, músicas y pulque, y algunas veces con alguna riña entre zelosos personajes que corre sangre de alguna herida. –Pero en la gente elevada, ya es otra cosa. Luego que murió la persona enferma, despues de la junta de médicos, del camilo que lo ayudó ó molestó en su agonía, del testamento, objeto de predileccioon de todos, se manda imprimir unas tarjetas con sus orlas negras ó unas esquelas de duelo, en que se participa la fecha de fallecimiento, y ruegan los parientes, amigos y personas de estimación del difunto que se hagan sufragios por el eterno descanso de su alma. Comunmente hace tanta impresion en el que la recibe, como si fuese un papel en blanco, y hemos tenido la oportunidad de ver que servia uno de estos tristes documentos á un joven, presea de la sociedad, para la cuenta de su lavandera. –Todos los convidados acuden á pié ó en carruaje, segun su posicion, y vestidos de riguroso luto. La hora comúnmente en que se verifica este último viaje de los mortales, es á las cuatro, habiéndose fijado de antemano en las cartas de duelo. Preceden al fúnebre cortejo de ciriales y la cruz, siguen los muchachos del hospicio con su traje fúnebre y grandes velas de cera en las manos; luego el carro con el ataúd galoneado de oro, y adornado aquel de plumeros negros: los caballos, que son de color subido y con jaeces negros, tiran lentamente del carruaje; detrás viene toda la comitiva con coches con los visos de tafetán, cubriendo las ventanillas de las portezuelas en señal de tristeza. Creeréis naturalmente que dentro de esos carruajes habrá rostros compungidos, lágrimas y palabras dolientes. Pues os chasqueas, porque es todo lo contrario. El comerciante va hablando del precio corriente de los abarotes; el militar de la próxima revolucion que va á estallar; el joven de sus visitas á la dueña de su voluntad. Y todo esto entre carcajadas, indiferentes, frialdad, como si pasara en una Lonja ó en una tertulia; y del muerto que llevan delante y era amigo, pariente ó protector de los interlocutores, ni una sola palabra ni por casualidad, y hasta olvidan el lugar á donde van, tanto así se

---

<sup>166</sup>Carl Lumholtz, 1902, *El México desconocido*, apud ACEVES, Gutierre, “Imágenes de la inocencia eterna” ..., *op. cit.* p. 28.

entusiasman en sus razonamientos, hasta que viene á sorprender el frio aspecto del cementerio.<sup>167</sup>

Para los ojos extranjeros los festejos de un infante eran una tradición muy rara por no decir exótica, así que fueron documentados en varias ocasiones, una de ellas es la que redactó Eugène Viollet le Duc sobre arqueología y etnografía en México, es el mismo libro en el que Désiré Charnay publica las fotografías de la arqueología mexicana; Eugène escribió:

Los entierros de niños

Un niño muere, está enterrado bajo un féretro abierto, y está enterrado bajo las flores; Su pobre y pequeña figura lívida es solo visible en medio de heliotropos, jazmines y rosas. Un padre, a veces el padre mismo, carga el cadáver en su cabeza; luego se va, seguido por su gente que habla alegremente y se prometen un hermoso día. Llegamos a algún alojamiento donde debe celebrarse la fiesta funeraria; comienzan las libaciones, se organizan los juegos, se enciende la fiesta, se embriagan los bailes; El país es tan dulce que a veces la pequeña persona muerta es olvidada en una mesa, o por la mañana encuentran al cadáver profanado lejos de su féretro, en medio de escombros de todo tipo. ¡Pobres madres! ¡Cuánto deben gritar desesperadas, aplastadas por la tiranía de las costumbres!

Gabriel Ferry, en sus estudios sobre México, nos contó acerca de estos entierros escandalosos, mientras nos dejó magníficos tipos de monjes que desaparecen cada día. Nada podría ser mejor o más exacto.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> En el libro está marcada la fecha de 1862 con lápiz, la introducción hecha por el autor tiene fecha de 1857. Véase: ARRÓNIZ, Marcos, *Manual de viajero en Méjico, ó compendio de la historia de la ciudad de Méjico, con la descripción é historia de sus templos, conventos, edificios públicos, las costumbres de sus habitantes, etc., y con el plan de dicha ciudad*, París, Librería de Rosa y Bouret, sin fecha, pp. 158-160.

<sup>168</sup> CHARNAY, Désiré Y VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal*, París, Gide, Editeur 5, rue Bonaparte, 1863, p. 154.

#### Les enterrements d'enfants

Un enfant meurt, on le couche dans une bière ouverte, puis on l'ensevelit sous les fleurs ; sa pauvre petite figure livide est seule visible au milieu des héliotropes, des jasmins et des roses. Un parent, quelquefois le père lui-même, charge le cadavre sur sa tête ; puis il part suivi des siens qui causent gaiement et se promettent une belle journée. L'on arrive à quelque logis où la fête funèbre doit avoir lieu ; les libations commencent, les jeux s'organisent, la partie s'échauffe, les danses enivrent ; L'orgie est si douce, qu'on oublie parfois le petit mort sur une table, ou qu'on trouve au matin le cadavre profané loin de sa bière, au milieu des débris de toutes sortes. Pauvres mères ! Combien doivent hurler de désespoir, écrasées par la tyrannie des coutumes ! Gabriel Ferry, dans ses études sur le Mexique, nous a conté ces enterrements scandaleux, en même temps qu'il nous laissait de magnifiques types de moines qui disparaissent chaque jour. On ne saurait faire rien de mieux ni de plus exact.

Esta tradición también se desarrolló en el Bajío del país, continuó entrado el siglo XX en lugares rurales, a los pequeños se les arreglaba como hemos visto y se invitaba a un padrino o madrina para que contribuyera con los gastos. Luz Delia García documenta a finales del siglo XX la casi extinta tradición de los “angelitos”, entrevista a personas ancianas que aportan su testimonio como el siguiente:

Informante: María (INSEN)

Edad: 77 años. 6 de mayo de 1998.

¿Recuerda usted haber asistido cuando era niña a una ceremonia de velación y de entierro de un niño muerto o “angelito”?

Sí, a los niños los vestían de Señor San José, a las niñas de la Virgen María. Los ponían en una mesita, los cubrían de flores.

¿Dónde los velaban?

En la sala o en un cuarto.

¿Sabe quién compraba la ropa a los niños?

Si era hombre, el padrino; si era niña la madrina.

¿Saben si los fotografiaban?

Sí, los retrataban, pero no a todos.

¿Mandaban llamar al fotógrafo o lo llevaban al estudio fotográfico?

Mandaban llamar al fotógrafo y los retrataban en su casa. La madrina compraba perones —antes había perones, no manzanas como ahora- y los arreglaban con tiritas de colores, de listón. En el centro del perón les ponían una flor.<sup>169</sup>

Entonces sabemos que había una tradición de “angelitos” en el Bajío, pues como veremos más adelante, hubo más de un fotógrafo de la zona que retrataba cadáveres de los infantes bajo la tradición. Ahora veremos cómo fue que, a la antigua tradición funeraria mexicana, se agregó el retrato fotográfico.

Desde la llegada del daguerrotipo, los fotógrafos no tuvieron inconveniente en realizar retratos a los finados. Vemos por ejemplo el siguiente daguerrotipo que la fuente, el Archivo Nacional de Francia data entre 1854 y 1860, sin nombre del finado, y con autoría de Désiré Millet; también el gran fotógrafo Nadar realizó trabajos de este género, aunque en papel salado. En su manual básico de

---

<sup>169</sup> GARCÍA, Luz Delia, *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*, Guanajuato, Presidencia Municipal de Guanajuato, 2001, pp. 67 y 68.



fotografía, Disdéri redactó un pequeño apartado para la fotografía funeraria en 1855, ahí explica la manera de librarse del *rigor mortis* que da una rigidez o rictus no deseado en la fotografía que buscaba a todas luces hacerlos ver como dormidos. En este manual de fotografía Disdéri explica:

## RETRATOS DESPUÉS DE LA MUERTE

Por nuestra parte, hicimos una multitud de retratos después de la muerte; Pero lo admitimos francamente, no es sin repugnancia. Para qué por cierto, para tener el retrato de un pariente, de un amigo, de un niño, y esperar que la muerte venga a arrancarlos de nuestro afecto.

¿No descansan nuestros ojos más fácilmente en características llenas de vida y animación que en características contraídas por convulsiones de agonía?

Qué reproducción se puede obtener, cuando un cadáver, cuya descomposición ya comienza, está acostado horizontalmente en una cama, que a veces ni siquiera podemos rodar hacia la ventana.

Luego, los atajos vienen de nuevo para eliminar el parecido fino que se puede obtener en condiciones adversas.

Cada vez que se nos pedía que hiciéramos un retrato después de la muerte, vestíamos a los muertos de la ropa que usualmente usaba. Recomendamos que lo dejaran con los ojos abiertos, lo sentamos junto a una mesa y, para trabajar, esperamos siete u ocho horas. De esta manera pudimos captar el momento pues las contracciones de la agonía habían desaparecido, se nos dio para reproducir una apariencia de vida. Es la única forma de obtener un retrato adecuado, y uno que no le recuerde a la persona por quien es querido, ese momento doloroso que le quitó lo que amaba.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> DISDERI, André, *Renseignements photographiques indispensables a tous...*, op. cit. pp. 25 y 26.

### PORTRAITS APRÈS DÉCÈS

Nous avons pour notre part fait une multitude de portraits après décès ; mais nous l'avouons franchement, ce n'est pas sans répugnance. Pourquoi d'ailleurs, pour avoir le portrait d'un parent, d'un ami, d'un enfant, attendre que la mort vienne les enlever à notre affection.

Nos yeux ne se reposent-ils pas plus volontiers sur les traits pleins de vie et d'animation que sur des traits contractés par les convulsions de l'agonie.

Quelle reproduction peut-on obtenir, lorsqu'un cadavre, dont déjà la décomposition commence, est horizontalement couché sur un lit, que parfois on ne peut même rouler vers la fenêtre.

Puis, les raccourcis viennent encore enlever à la mince ressemblance que l'on peut obtenir dans des conditions défavorables.

Chaque fois que nous avons été appelé à faire un portrait après décès, nous avons vêtu le mort des habits qu'il portait habituellement. Nous avons recommandé qu'on lui laissât les yeux ouverts, nous l'avons assis près d'une table, et pour opérer, nous avons attendu sept ou huit heures. De cette façon nous avons pu saisir le moment où les contractions de l'agonie disparaissent, il nous était donné de reproduire une apparence de vie. C'est le seul moyen d'obtenir un portrait convenable, et qui ne rappelle pas à la personne pour laquelle il est cher, ce moment si douloureux qui lui a enlevé ce qu'elle aimait.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Imagen 20.** Retrato al daguerrotipo de hombre después de la muerte, Désiré Millet, c. 1854 - 1860. Bibliothèque nationale de France, Portraits après décès ; Portraits -- 19e siècle. [ark:/12148/btv1b6903103c](https://nla.ark:/12148/btv1b6903103c)



**Imagen 21.** Fotografía en papel salado montado en cartón de un infante muerto, Felix Nadar, c. 1856-1857. Bibliothèque nationale de France, Photographies positives. Oeuvre de Félix Nadar, [ark:/12148/cb444458150](https://nla.ark:/12148/cb444458150)

Disderi da pocos detalles técnicos para lograr un buen retrato, se detiene con reflexiones emocionales por la pérdida de un ser querido. Pero los fotógrafos europeos y los mexicanos realizaban retratos *post mortem*, guiados, seguramente de todos los manuales sobre fotografía que existieron en el siglo XIX, al no haber un gremio o escuela de fotografía, los manuales pretendían solucionar ese problema, ser un medio autodidáctico para cualquiera con una práctica constante. Las técnicas fotográficas y los procesos fueron evolucionando, soportes más fáciles de tratar y más económicos, su precio fue bajando conforme avanzó la segunda mitad del siglo XIX, así que para finales de ese mismo siglo y principios del XX, había condiciones de retratar a un difunto en casi cualquier lugar del país.

Un poco antes de la publicación de Disderi en 1855, se hizo un daguerrotipo para una persona fallecida en Saltillo, México en 1847. Este daguerrotipo pertenece a una de las dos colecciones de los daguerrotipos de guerra del 47, parte de las imágenes conservadas hay escenas de la vida cotidiana, como una supuesta familia y un ritual: “Existen también indicios de un interés por las costumbres exóticas como el ritual funerario representado en *Post-mortem*.”<sup>171</sup> Así que aunque, pertenece a esa colección de guerra, hay una imagen que señala la naciente práctica de fotografiar a los difuntos. Con más de cincuenta años de retratística fotográfica en México, no es de extrañar, entonces, que se convirtiera en una tradición, en particular para los infantes:

Desde la segunda mitad del siglo pasado [siglo XIX] una parte importante del ritual ha sido fotografiar al niño muerto. La tradición de retratarlo existía en la pintura desde el siglo XVIII. El advenimiento de la fotografía permitió a los grupos desfavorecidos conservar también la imagen del hijo, el recuerdo tangible que lo fija en la memoria hasta el momento del reencuentro final en la otra vida.

Por lo menos se conocen cien fotografías de este tipo realizadas por don Juan de Dios Machain. Además de su valor como testimonio etnohistórico, el trabajo de Machain tiene una indudable calidad estética. La fotografía, como parte del ritual, expresa la aspiración a la trascendente.<sup>172</sup>

El precio del retrato era accesible, pero gracias a un padrino o madrina que lo financiara; así que se debía aprovechar la oportunidad de posar, en muchos retratos los “angelitos” posan acompañados de un pariente cercano, incluso de los hermanos u otros niños del hogar, esto es entendible, si comprendemos que una persona en tales circunstancias tendría muy pocos retratos en toda su vida.

En el estudio de la calle Cantarranas de la ciudad de Guanajuato, también se retrataron muchos “angelitos” el tratamiento para la imagen de esta tradición, es básicamente la misma, la poética del retrato o su estilística:

Entre la diversidad de ángulos y poses que facilita la cámara fotográfica, Romualdo García parece preferir el retrato de cuerpo entero. Colocados generalmente en el centro del escenario, los modelos se entregan de pies a cabeza a los ojos del fotógrafo y su atavío todo, de sombrero a los zapatos, redondea, por así decirlo, el contenido del rostro. [...]

---

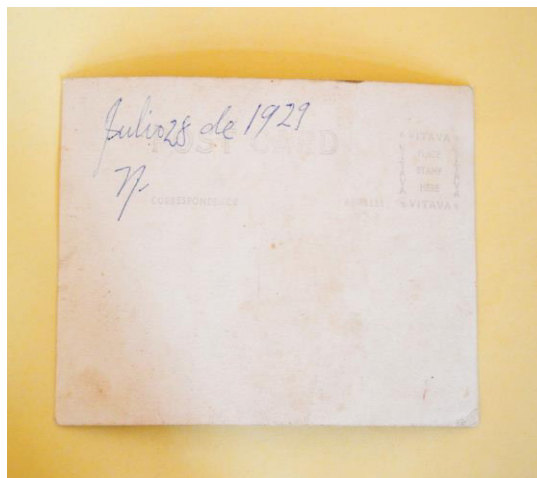
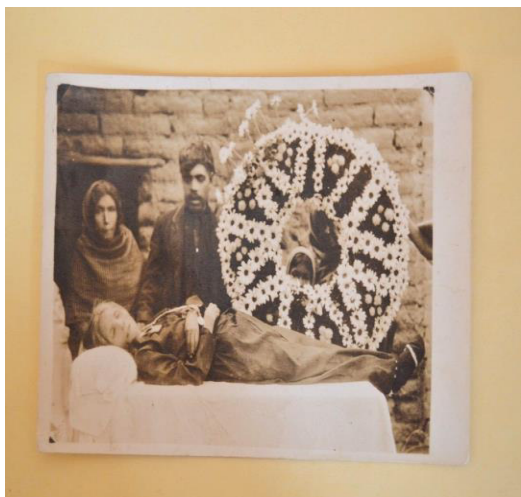
<sup>171</sup>CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la superficie bruñida de un Espejo...*, op. cit. p. 35.

<sup>172</sup>ACEVES, Gutierrez, “Imágenes de la inocencia eterna”.., op. cit. pp. 33 y 34.

Serios, solemnes – porque la moda de sonreír para la fotografía vino después-, los hombres casi siempre miran de frente a la cámara, sosteniendo el imprescindible sombrero en la mano y colocando la otra sobre el respaldo de una silla forrada de terciopelo y coronada por un copete. Los que posan sentados o cargando una criatura, aunque menos rígidos, siguen manteniendo ese aire grave de casi todos los modelos de García.<sup>173</sup>

Muchas de esas personas que posan sentadas cargando un infante son fotografías de “angelitos”, en algunas se alcanza a notar la tensión dramática contenida, una mujer muerde su rebozo, un hombre descalzo carga el infante; pero como bien dice Canales en la cita anterior, todos guardan compostura. Los pobladores ya habían aprendido a posar, ya habían visto muchos retratos y sabían que se debía posar ante la cámara bajo ciertos acuerdos tácitos o propiamente explícitos por el fotógrafo.

Aguascalientes no fue la excepción del retrato *post mortem*, sus estudios también dieron el servicio, gracias al coleccionismo y la sensación que causan las imágenes de difuntos, se han conservado varios retratos de la época, imágenes que apenas comienzan a contarnos de la historia de la retratística fotográfica de la ciudad de las aguas calientes. Las dos imágenes siguientes manifiestan la tradición viva del *retrato post mortem* en esta región todavía en 1929 como dice la fecha.



**Imagen 22.** Fotografía *post mortem* (imagen de frente y revés), sin datos de identificación, 1929. INAH, Segundo Concurso Estatal de Retratos Antiguos INAH, Núm. de 1091.

<sup>173</sup> CANALES, Claudia, *Romualdo García un fotógrafo...*, op. cit. pp. 56 y 57.

### II.2.6. *Fotografía de guerra*

Ya sabemos de la guerra que Estados Unidos declaró a México en 1846; ante la invasión y la nueva tecnología, hubo muchos fotógrafos en la zona, se sabe de al menos diez<sup>174</sup> autores levantando imágenes. En esa época las vocaciones de géneros fotográficos no estaban muy bien definidas, tal vez los mismos fotógrafos no tenían claro el tipo de imagen y estando en la zona hicieron diversas tomas, para de forma posterior determinar el uso. Esta variedad de imágenes desató una controversia si son o no imágenes de guerra, la discusión termina cuando se comprende que no son imágenes de batalla, pues resultaba imposible realizarse una imagen en combate por el largo tiempo de exposición; pero se comprende que sí son imágenes de guerra, pues se hacen retratos de oficiales, fotografías de maniobras militares y la actividad “cotidiana” durante la ocupación.

Un retrato muy celebrado es el daguerrotipo de media placa que se toma de forma posterior a la amputación de un soldado por parte del médico Pedro Vander Linden, este retrato resulta importante porque es uno de los primeros retratos fotográficos de grupo y en él se puede apreciar una especie de composición pictórica<sup>175</sup> con tintes heroicos. Se puede conocer de la descripción excepcional de las actividades en torno a este retrato gracias a la investigación de Casanova y Debroise<sup>176</sup> y el informe de Vander Linden como parte del cuerpo médico militar.

Estos daguerrotipos se encuentran de dos colecciones separadas, la primera colección, Armour Smith, conserva doce imágenes y la segunda colección contiene treinta y ocho daguerrotipos que se encuentran en The Amon Carter Museum de Fort Worth Texas.

Por las condiciones geográficas del estado de Aguascalientes se sospechaba de la presencia de fotógrafos extranjeros en la ciudad, poco a poco gracias a las conexiones actuales e interés sobre la historia fotográfica han salido a la luz fotografías que antes no se sabía de su existencia. Entre las novedades se

---

<sup>174</sup> CASANOVA, Rosa, “*De Vistas y Retratos: La construcción de un repertorio Fotográfico en México, 1839 - 1890. Imaginarios y fotografía en México...*”, *op. cit.* p. 4.

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>176</sup> CASANOVA, R, & DEBROISE, O, *Sobre la superficie bruñida de un Espejo...*, *op. cit.* p. 33.

encuentra un álbum titulado de vistas, pero como el caso anterior de los daguerrotipos, las imágenes son tomas diversas y muchas de ellas no se pueden considerar de vistas. El trabajo se titula *Quelques vues du Mexique (1864 – 67)*<sup>177</sup>, contiene 38 albúminas de lugares marcados y completamente reconocibles como Veracruz, CDMX, Querétaro, León, Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Chihuahua y Guadalajara, dos fotografías de las tumbas en Arroyo Zarco del 31 de diciembre de 1863 y otra tumba en el Parral del 8 de agosto de 1865, los lugares que se marcan son parte de la campaña del interior del Cuerpo Expedicionario francés en México.

Podemos considerar fotografías de guerra porque fueron tomadas durante la Intervención Francesa, el fotógrafo fue parte de las fuerzas francesas, pues Leroy es un nombre registrado en el *Anuario militar de la República francesa* en el año de 1863 como el teniente Émile Leroy,<sup>178</sup> que debió recorrer México con su propio laboratorio, pues existe un reporte de gastos para químicos y sustancias para el atelier de fotografía según el reporte de gastos generales del Departamento de Guerra en 1863 como actividad para el Servicio del Nuevo Mapa de Francia.<sup>179</sup>

Las imágenes para el Servicio del Nuevo Mapa de Francia no se conocen, las fotografías de Leroy en este álbum pudieron ser tomadas por su cuenta para buscar un proyecto posterior de publicación, pero las consideramos como fotografías de guerra, por el periodo, por ser un fotógrafo militar y por incluir imágenes como las tumbas de militares franceses.

---

<sup>177</sup> *Quelques vues du Mexique (1864 – 67)* es un álbum que se encuentra en la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia, contiene 38 fotografías en albúminas producidas entre 1860 y 1867 con fecha de edición de 1864 atribuidas a Émile Leroy, véase:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432925f.r=quelques%20vues%20du%20mexique?rk=21459;2> fecha de consulta: 30 de agosto de 2017.

<sup>178</sup> En el *Anuario militar de la República francesa* para el año de 1863 registra un nombre que coincide con el autor de *Quelques vues du Mexique*, en el repertorio alfabético o enlistado general aparece una única coincidencia con E. Leroy, ubica esta única coincidencia en la lista del 1er y 2º batallón de México con el nombre del teniente Émile Leroy, esto confirma que el autor del álbum estuvo en México en la Intervención Francesa. Véase: *État Militaire du Corps de L'Artillerie de France, Annuaire Militaire de L'Empire Français*, Paris, Librairie et imprimerie militaires de Veuve Berger-Levrault et fils, 1863, p. 363.

<sup>179</sup> Véase el reporte general de gastos en: *Compte général du matériel du département de la guerre pour l'année 1863*, Paris, Imprimerie Impériale, 1865, p. X.



**Imagen 23.** Detalle de soldado detrás del templo de La Cruz en Querétaro. E. Leroy, c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -- 1800-1869 ; Vues d'architecture -- 1800-1869, ark:/12148/btv1b8432925f.

La elocuencia es una cualidad inherente a la fotografía, en esta toma vemos a un soldado detrás del templo de La Cruz en Querétaro, tal vez el autor deseaba hacer una toma atractiva del templo, pero era inevitable que saliera el soldado imperial montando guardia, o tal vez por tratarse, el fotógrafo, de un militar; también posó de buena gana. Seguramente esta fotografía es una calma antes de la tormenta o el Sitio de Querétaro con tintes trágicos para los franceses.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Imagen 24.** Templo de La Cruz en Querétaro. E. Leroy, c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -- 1800-1869 ; Vues d'architecture -- 1800-1869, ark:/12148/btv1b8432925f



**Imagen 25.** Vista posterior de Catedral, Aguascalientes, por E. Leroy, c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -- 1800-1869 ; Vues d'architecture -- 1800-1869, ark:/12148/btv1b8432925f.

Leroy publica cuatro fotografías de la ciudad de Aguascalientes, tres son de lugares dedicados al esparcimiento, pero en esta imagen se muestra la calle posterior a Catedral hoy calle Venustiano Carranza, ahí podemos ver una barricada que debió servir al ejército francés en la ocupación de la ciudad, de lo contrario la hubieran quitado. Las calles de las imágenes se ven desiertas, como si Aguascalientes fuera una ciudad fantasma, es verdad que no hubo mucho entusiasmo en recibir a los franceses, pero no es esa la razón por la que no hay personas en las imágenes, el tiempo de exposición era largo, una persona caminando no era advertida en la cámara, así que, si no posaban deliberadamente, las fotografías de vista o panorámicas no mostraban efigies humanas. Hay una sombra de una persona en la balastrada del jardín de San Marcos aparece como espectro porque seguramente se movió durante la toma de la imagen.

La historia de la fotografía en México sigue en ciernes, todavía hay imágenes que saldrán a decirnos de los que fuimos, lo que se hizo y en el caso de las fotografías de guerra, las batallas que superamos.



A lo largo de este capítulo hemos visto que la idea de ver la imagen repetida o copiada de las personas es parte de un concepto ideológico, algo que para los habitantes del siglo XXI es complicado de entender pues hemos aprendido a desconfiar y a manipular las imágenes. Los conceptos de verdad y belleza vivían arraigados en el pensamiento filosófico del siglo XIX y ayudó a ver en la fotografía un invento hecho con ciencia, apegado a la realidad y con belleza, esa estilística del retrato fotográfico la toma prestada del retrato pictórico, por lo menos en sus inicios, con el Romanticismo y el Neoclásico como marcos estéticos de lo que esperaban ver los clientes. El retrato fotográfico a vista de los fotógrafos planteaba el problema de reflejar de más la realidad, captar sólo los rasgos fisonómicos sin tomar en cuenta la manera peculiar que cada individuo habita y mueve su cuerpo de forma única; una alternativa de solución fue buscar la manera de realizar en lo posible un retrato psicológico, los manuales de la época, incluso en la región del Bajío señalan este punto como importante.

La fotografía en sus principios y durante la segunda mitad del siglo XIX tuvo los usos que al paso se iban necesitando, muchos de esos usos fueron los mismos que tenía la pintura, pero después se explotó la posibilidad de comercializar mejor gracias a la reproductividad o realizar copias infinitas y la masificación o abaratamiento de los costos con la tarjeta de visita que Disdéri descubre. La fotografía tuvo usos que la pintura no podía abarcar, estos usos primigenios fueron mudando muchas veces, vemos fotografía comercial convertida en antropológica, fotografía de retrato convertida en arte, fotografía de guerrera convertida en fotografía de colección y paisaje por decir sólo de algunas, el punto es que los usos eran los objetivos de la toma fotográfica y la razón para imprimirlas o publicarlas en su momento; las funciones de las fotografías son el motivo por el cual dichas imágenes se vuelven a reproducir y publicar después de años de la toma. Los usos y funciones no coinciden siempre.

En este capítulo tomamos sólo los usos o funciones de la fotografía que para principios del siglo XX se realizaba en la región cercana a Aguascalientes. Las postales pintorescas con valor antropológico, los retratos *post mortem*, las

fotografías tomadas durante la guerra, la fotografía prostibularia y sobre todo los retratos con una función afectiva nos aportan información suficiente para indagar características y necesidades visuales de la representación en esta época y región.

El retrato fotográfico es la representación de lo siempre ausente, de aquello que siempre está en fuga y que es necesario afirmar constantemente, la muerte proporciona un bálsamo de quietud, un fin a la discusión porque ahora sólo será ausencia en el retrato. Puesto que el retrato media entre la representación y quien mira, ha sido un asunto de dialéctica, de verdad, belleza; de reconocimiento individual a través de cánones sociales; la esencia y la apariencia; lo que queda resuelto e inmutable con algo que está en constante fuga y cambio.

El retrato tuvo vocación en la fotografía porque había una serie de situaciones que se lo permitió. Las discusiones filosóficas hegelianas permitieron acoger términos en apariencia contrarios, situados en las antípodas de los conceptos y assimilarlos en un objeto finito que contenía una muestra infinita. A la dialéctica del retrato fotográfica se le agrega la ciencia y el pensamiento positivista, la industrialización que con frenético afán buscó abatir los costos y alcanzar más clientes; el capitalismo abrazó el invento de Daguerre, atizó el retrato como blasón de la burguesía, dentro de la imagen el neoclasicismo decía que eran buenas personas morales dentro del ambiente romántico de los fondos o cicloramas con bonitas balaustrada o columna clásica. Estos ingredientes tuvieron desembocadura en la representación a través del retrato fotográfico.

La fotografía llegó como invento a este mundo y portaba como divisas de ganadería sus conceptos sobre la imagen inherentes al momento histórico que la conformó. La fotografía en cuanto llega y comienza a reproducir imágenes, busca usos particulares, usos limitados para la pintura; además del retrato, durante el siglo XIX la fotografía tuvo usos, enunciemos algunos, pues se nos escapan otros, pero sin duda, muchos de estos usos propiciaron los actuales géneros fotográficos.

## CAPÍTULO III. EL RETRATO DE ESTUDIO: El retrato burgués y sus elementos.

*Época de positivismo y cobre.*  
José Tomás de Cuellar.

### III. 1. CONCEPTO DE RETRATO BURGUEÉS

Como hemos visto con anterioridad, la representación física, con singularidad el retrato es una forma de manifestación social ante sí mismo y ante los demás. Desde la Revolución Francesa la burguesía tomó un lugar que jamás dejaría, esta nueva clase social, que ya se venía constituyendo siglos atrás, necesitaba una imagen que la legitimara, pero la imagen debía de ser transformada de fondo y forma. Esta clase social, en particular la francesa que fue el modelo mundial, no aceptaría la misma representación de los cuadros que de la aristocracia, además a los burgueses no les gustaba pagar el lujo, eran mercaderes y crecientes industriales que traficaban con la apariencia de lujo a módicos precios, no deseaban costear su representación por grandes sumas, como sí lo hizo la nobleza.

La siguiente inscripción debajo de una caricatura, hace evidente el sarcasmo a la pose, de forma indirecta señala la idea de crudeza y verdad que podría registrar la cámara fotográfica; por otro lado, señala el gusto burgués, comprar algo barato:

[Como no tenemos una bella alma/ ¡que el ojo se regodee en verrugas y manchas/ Cada arruga, cada pliegue/ quiero ver en mi vieja, / cada mancha en mi chaqueta./ ¡Y tan barato, eso es lo mejor!] (Verso sarcástico debajo de una caricatura, 1859)<sup>180</sup>

Pero la pronta profesionalización de los fotógrafos y sus estudios convenció a las multitudes que se obtendrían resultados hermoseados, muy similares a los retratos pictóricos, y la clase burguesa se agolpó hacia los gabinetes fotográficos. Antes que la impresión temerosa que la cámara dijera de forma inadecuada lo que somos, ya desde principios del siglo XIX el sentido democrático estaba en el ambiente francés, Gisèle Freund explica los términos en que la burguesía se medía con la nobleza en una situación de mayor paridad e igualdad como participantes sociales:

El 28 de julio de 1831, un parisino expuso su retrato al mismo tiempo que el de Luis Felipe, acompañándolos de la siguiente inscripción: “Ya no existe distancia alguna entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano-rey.” Esta anécdota pone de manifiesto la nueva

---

<sup>180</sup>MAAS, Ellen, *Foto-álbum: sus años dorados 1858 – 1920*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982, p. 56.

conciencia que de sí misma había adquirido la pequeña burguesía cuyas ideas y sentimientos se habían vuelto hondamente democráticos.<sup>181</sup>

Tal frase debió ser una insolencia para cualquier aristócrata, pero a los demás ojos era un lugar que ya se había conquistado, y si se tenía medios económicos, entonces no debía haber diferencia social.

Es verdad que la aristocracia impulsa el invento de la fotografía, pero eso que las élites propiciaban, poco a poco iba permeando las diversas capas sociales, la fotografía es un ejemplo. Es importante volver a mencionar que el elemento ideológico como sustrato de la fotografía estaba mucho antes del invento, las personas por alguna razón pensaron que podían o debían hacer una manifestación cultural del retrato como lo había hecho la nobleza durante siglos, ese sustrato es el reconocimiento del individuo que estaba en mente, algo que coincide con el invento de Daguerre, Christian Phéline en un ensayo fotográfico lo justifica: “La invención de la fotografía coincide con un momento de la historia o el reclamo de la individualidad va de la mano con el sentimiento de nuevas pertenencias colectivas.”<sup>182</sup>

El retrato era una necesidad de reconocimiento social, pero dentro del colectivo que se pertenecía, nadie deseaba un retrato para mirarlo en la intimidad y después ser destruido. Esta necesidad de representación burguesa buscó durante décadas un nicho icónico, son diversas las técnicas de retrato que prueba esta clase social antes de llegar a la fotografía. Los antecedentes al retrato fotográfico burgués los plantea a precisión la retratista y fotoperiodista francesa Freund<sup>183</sup>. Ella argumenta que el retrato fotográfico corresponde a un ascenso político, social y económico de una capa social, el retrato corresponde con la necesidad de la burguesía de hacerse valer, un reconocimiento a su hegemonía.

---

<sup>181</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social...*, op. cit. p. 24.

<sup>182</sup> PHÉLINE, Christian, *L'image accusatrice*, París, Les Cahiers de la photographie, No. 17, 1985, p. 24.

<sup>183</sup> Sobre los antecedentes de los retratos que la burguesía fue usando es indispensable remitir a: FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social...*, op. cit. pp. 13-19.

Freud marca tres técnicas predecesoras del retrato fotográfico<sup>184</sup>, estas formas de retrato tienen como características esenciales sus módicos precios y la preferencia por la burguesía para su uso en imagen. Algunas formas de representación convivieron por un tiempo, otras sencillamente se sucedieron.



nt.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

El primer aporte al retrato fotográfico burgués fue el retrato miniatura, pequeños retratos que se podían llevar dentro de un camafeo o una polvera, se podían guardar cerca del corazón la imagen de los afectos. Se pretendía hacer una pequeña reproducción como los retratos pictóricos originales y respetar las normas de representación, con la salvedad de ser pequeños de fácil transportación, se podían llevar en el bolsillo o colgados al cuello.

**Imagen 26.** *Miniature de jeune femme*, sin autor, c. 1910. Bibliothèque nationale de France, Gallica, PORTRAIT, Femme, ark:/12148/btv1b10207084q.

El retrato miniatura tenía un precio módico o mucho más económico que las obras de caballete de los pintores de la nobleza, pero fue una industria que desapareció, pues algunos de los pintores de miniaturas a la llegada de la fotografía se hicieron fotógrafos con rapidez, es entendible si vemos el trabajo de una técnica y las ganancias económicas de la otra.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

**Imagen 27.** *Miniature de Madame Strubhardt, costume 1er Empire*, sin autor, c. 1910. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/btv1b102070677.

<sup>184</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social...*, op. cit. p. p.13.

Muchos de esos fotógrafos hicieron excelentes trabajos, bajo las condiciones de esa época, es difícil tener un control de calidad que ellos tuvieron, pero esos resultados son derivados de la incansable práctica que el pujante negocio les demandaba. Walter Benjamin también toma en cuenta a estos retratistas como parte de la historia de la fotografía:

Las cosas fueron de prisa que ya en torno a 1840 la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se había convertido en fotógrafos profesionales, al principio sólo ocasionalmente, pero en seguida de manera exclusiva. El tener que empezar trabajando para ganarse el pan enriqueció su experiencia: de hecho, el alto nivel de sus fotografías no se debe a su preparación artística, sino artesana.<sup>185</sup>



**Imagen 28.** *Silhouette* en elaboración, Lavater, Johann Caspar, c. 1781-1803. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/btv1b2100128h.

La segunda técnica precursora del retrato fotográfico es el llamado *silhouette* o silueta, una representación sencilla hecha con sólo copiar la sombra de la persona para marcar los rasgos, se le hacía posar a contraluz sobre una superficie y se delineaba su contorno. La propia palabra silueta es derivada de este procedimiento que a su vez proviene de un Ministro de Finanzas francés famoso por sus recortes y austeridad<sup>186</sup> en 1750.

<sup>185</sup> BENJAMIN, Walter, "Pequeña Historia de la Fotografía", *Sobre la Fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 33.

<sup>186</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, op. cit. p. 15.



**Imagen 29.** *Silhouette* de Johann Ludwig Rautenstrauch, sin autor, 1760. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection numérique : Originaux de la BNU Strasbourg [ark:/12148/btv1b102087](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-strasbourg-12148-btv1b102087) 18m.

Los retratos en silueta tenían su propia belleza, pues además del perfil del retratado se hacían acompañar con el peinado y adornos propios de la época en una especie de grandilocuencia a manera de sustitución de los detalles del rostro.



**Imagen 30.** *Silhouette* de Françoise-Louise de Berstett, sin autor, 1750. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection numérique : Originaux de la BNU Strasbourg, [ark:/12148/btv1b10207525k](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-strasbourg-12148-btv1b10207525k).

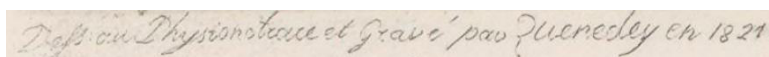
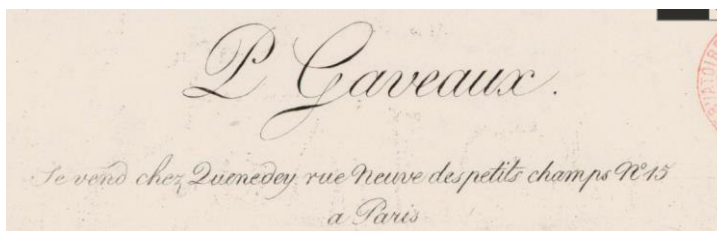
El tercer precursor del retrato según Freund es el fisionotrazo o *physionotrace et gravé* más propiamente dicho. Este tiene un auge entre 1786 y 1830, se combinaba la copia de los rasgos de la persona para después completar los detalles con la técnica del grabado. Es un principio muy simple, pues en un sistema de paralelógramos articulados se marcaba los rasgos de la persona para ser trazados con un estilete entintado y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos.

Esta técnica fue muy favorecida por el gusto de aquellos que gritaron “*Liberté, égalité, fraternité*”, Freund manifiesta: “Poco después todo París corría a visitar a los fisionotracistas. Las más célebres personalidades de la Revolución, del Imperio y de la Restauración, al igual que muchos desconocidos, posaron delante del fisionotrazo que les copiaba el perfil con exactitud matemática.”<sup>187</sup>

<sup>187</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social...*, op. cit. p. 17.



**Imagen 31.** Fisionotrazo de Pierre Gaveaux, por Edme Quenedey, 1821. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/btv1b8420230f



El fisionotrazo es un trabajo de la representación humana más terminado, detallado, el autor podía incluso, buscar aquellos atributos con los cuales se quería ser recordado como se puede ver en este retrato del general Kosciuszko sosteniendo su espada. En el detalle de su grabado dice: Kosciuszko: famoso general polaco, refugiado en Francia en 1793 y actualmente haciendo la revolución de Polonia. El retrato mide apenas 18 x 14,5 cm según la fuente de la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Francia.



**Imagen 32.** Fisionotrazo del general Kosciuszko, por Edme Quenedey, 1793. Bibliothèque nationale de France, Gallica, collection numérique : France-Pologne, ark:/12148/btv1b525048859.

La burguesía había buscado una técnica de retrato más económica que la pintura de caballete, la fotografía fue una solución a esta necesidad y sin dudarlo posaron ante la cámara como si se tratara de un derecho ganado para demostrar su prestigio personal.



Los primeros retratos en daguerrotipo de las clases privilegiadas se dieron en la década de 1840, después del daguerrotipo se usó el procedimiento fotográfico de ambrotipia y el papel salado, de forma posterior la albúmina o papel con clara de huevo. Los papeles abarataron los costos, pero aún eran onerosos, pues se entregaban en formato de gabinete. Disdéri en 1854 revolucionó los costos y democratizó la fotografía al descubrir la manera de dividir el negativo en varias pequeñas tomas y producir una fotografía tamaño tarjeta, la famosa tarjeta de visita *Photo-carte de visite* que mide aproximadamente 54 x 89 mm, montada en una base o tarjeta de cartón, con Disdéri llegó la democratización del retrato<sup>188</sup>. Por su precio mucho más barato, permitió que el invento francés de la imagen bajara a las clases medias e incluso a las bajas, sin que por ello fuera el medio favorito de las clases altas, si los pobres podía costear con mucho esfuerzo sólo un retrato en toda su vida, los ricos posaban para muchos retratos; esta aportación tardó un poco en llegar a todos los rincones del mundo, pero para 1870 la tarjeta de visita en papel albúmina con su característico color ámbar era el proceso obligado para el retrato que la burguesía demandaba.

La tarjeta de visita se realizaba necesariamente en los estudios fotográficos, gabinetes o *ateliers*, había todo un ritual para la toma de la imagen, los años de uso dieron como resultado una rigidez de las formas para lograr la imagen, la manera como se debía hacer el retrato y como se debía posar hacen pensar en un enmascaramiento social<sup>189</sup> pues la constante estricta de la representación humana nos señala el deseo de ser reconocido individualmente a través de una imagen que pertenece a un colectivo o un grupo social.

Se ha tratado ampliamente el tema del enmascaramiento social a través del retrato burgués que es en parte lo que hemos venido explicando: una imagen de auto afirmación individual para una cohesión y reconocimiento dentro de un grupo social, Massé contribuye al respecto:

---

<sup>188</sup> SONTANG, Susan, *Sobre la fotografía*, op. cit. p. 35.

<sup>189</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita...* op. cit. p. 93.

Se ha dicho que con el retrato tarjetas de visita quedó cancelada la posibilidad de representar a un sujeto particular, y que en todo caso la identidad individual fue encubierta por una máscara, por un esquema de representación que generalizó un tipo social.<sup>190</sup>

El sentimiento de pertenencia pesa más que el de individualización, la forma del retrato es tan rígida que las fisionomías individuales no son la preocupación principal del espacio de representación. Para las clases altas era parte del ascenso de su poderío, pero para las demás clases resultó una convención que correspondía a sus aspiraciones sociales superiores, algo que la democracia y la industrialización les prometía. Ricos y pobres posaban de la misma manera porque dentro de su fuero eran merecedores del reconocimiento.

Es necesario ahora, ver la composición de un retrato burgués, tomaremos las palabras de Benjamin que ya criticaba la exageración y la rigidez de la composición, pero al mismo tiempo señala sus elementos básicos:

Con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerdan los accesorios de estos retratos aquellos tiempos en los que, a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que proporcionar a los modelos puntos de apoyo para que se quedaran quietos. Si al principio bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto aparecieron “otros accesorios, como sucedía en cuadros famosos y que por, tanto, debían ser ‘artísticos’. Los primeros fueron la columna y la cortina”. Ya en los años 1860 hombres de más luces se opusieron a este desmán. En una publicación especializada de entonces que salía en Inglaterra, se dice: “En los cuadros la columna tiene una apariencia verosímil, pero es absurdo cómo se la emplea en fotografía, ya que en ésta reposa sobre una alfombra y nadie se le escapa que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra”. Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, con sus tapices y caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los que aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka.<sup>191</sup>

La expresión “entre la cámara de tortura y el salón del trono” ejemplifica muy bien lo que debió significar mandarse hacer una fotografía, pues posar era casi una tortura para obtener una imagen como cualquier rico burgués. Benjamin comienza a delimitar los elementos básicos de un retrato burgués, pero es Phéline quien más tarde hace una detallada definición del retrato burgués, aunque lo señala para la

---

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> BENJAMIN, Walter, “Pequeña Historia de la Fotografía”, *Sobre la Fotografía...*, op. cit. p. 35.

sociedad francesa, por extensión de las pretensiones de México hacia la moda o los avances franceses corresponde correctamente con nuestra sociedad de la época:

El éxito de la "tarjeta de visita" impone así, durante varias décadas, un cierto tipo de "retrato burgués": el personaje vestido con sus mejores ropas, posando delante de una decoración de convención. A pesar de que encuadre con mayor frecuencia incluye al personaje "en pie", ni la realidad física ni la subjetividad emocional aquí son importantes. El dispositivo está hecho para exhibir un ser completamente civilizado, que literalmente de los pies a la cabeza, del sombrero hasta la punta de los zapatos sin olvidar la expresión de la cara, no es más que la conformación muy cuidada de los signos de su integración social. Ni siquiera el fondo de los accesorios ni el lienzo pintado que cierra el espacio falso de las tarjetas de visita buscan crear una ilusión realista. La pretensión es un efecto de composición plástica que no es suficiente para justificar su presencia. Este arreglo ficticio yuxtapone, más allá de cualquier preocupación por la funcionalidad, del parecido o de la coherencia estilística, simulacros que son válidos solo en términos de simbolismo social. De la misma manera que las diversas prendas de vestir de las cuales este retrato de cuerpo entero no deja nada que ignorar, la decoración aquí constituye una especie de escudo de armas burgués o, como en la heráldica, el espacio de la representación está "cargado" con "muebles", que son signos sumamente convencionales de una capa social. Esto no está exento de eclecticismo: la columna y la cortina, heredadas de los retratos dinásticos, están cercan de los accesorios de una comodidad prosaica, sillas tapizadas, adornos de casa, plantas verdes ... Pero en suma lo único que refleja con precisión son las contradicciones de una era que le da un estilo barato a la novedad de los objetos industriales y cubre una etiqueta de cortesano, el brutal negocio de los allegados del 2 de diciembre [La creación del Segundo Imperio Napoleónico].<sup>192</sup>

Phéline lo dice con precisión, la decoración y las prendas de vestir son el blasón o escudo de armas que nos dice, si no del linaje del personaje, nos habla de nivel social al que pertenece y poco después, cuando la fotografía llega para cualquiera, nos dice de la capa social a la cual pretendía pertenecer. El modelo a seguir es el que vemos a un lado, la emperatriz consorte y esposa de Napoleón III, Eugenia de Montijo. El vestido y el ajuar lujoso del lugar habla de la posición social, este retrato es del mismo Disdéri gracias a la Biblioteca Digital de la B.N.de F.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<sup>192</sup> PHÉLINE, Christian, *L'Image accusatrice...*, op. cit. pp. 26 y 27. La traducción es mía.

**Imagen 33.** Fotografía de la emperatriz Eugenia de Montijo por Disdéri, c. 1860 – 1880. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Célébrités du XIXe siècle, ark:/12148/btv1b10525053s.

Cerca de la década de los cuarenta del siglo XIX, los daguerrotipistas llegaron a México con sus cámaras y con sus impositivos esquemas de representación, traídos desde Europa se presentan ante el modelo con toda una parafernalia perfectamente organizada y estructurada, Negrete da cuenta de esto:

En México y en toda América Latina, los cánones de representación fotográfica eran los mismos de Europa – de Francia particularmente – y de Estados Unidos. La aplicación del esquema mexicano de representación fotográfica y de todas sus variantes estilísticas fueron tomadas del extranjero:

La utilización de cortinajes, pedestales y columnas, situando al sujeto de pie, por lo tanto, con el encuadre abierto a una distancia predeterminada y con iluminación homogénea que se da en los años sesenta a partir de Disdéri;

El estilo más austero, de encuadres cerrados sin más elemento de representación que el sujeto mismo de Pierre Petit;

El retrato “a la Rembrandt”, con el contraste dramático de iluminación y el encuadre de busto o “cabeza”;

El pictorialismo con sus “fuera de foco”;

Los retratos de Nadar, Ken, Friedrichs... Todos esquemas, todo estilo, toda moda provenía del “mundo citadino”<sup>193</sup>

En un sentido claro, los esquemas visuales los heredamos de Occidente, en una especie de colonización, aceptando modelos, compromisos económicos, avances tecnológicos como el ferrocarril, telégrafo, formas y sistemas de alumbrado es una especie de sociedad “neocolonial”<sup>194</sup>, si en lo político México había obtenido una independencia política, en los otros hilos sociales, igual que en muchos países, no. El bienestar que la tecnología traía, la belleza de la moda entre otras cosas hacía mirar a Europa como un modelo a seguir, propiamente, posar bajo sus esquemas era “entrar en sociedad” de una manera voluntaria, deseosa, un colonialismo que venía acompañado con sus productos importados, con su ideología del capitalismo que se extendió por las principales capitales.

---

<sup>193</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos...*, *op. cit.* p. 80.

<sup>194</sup> KELROY Mc, Keith, *apud Ibid*, p. 87.

El escritor Jean Cocteau nacido en Francia a finales del siglo XIX parece comprender este fenómeno que se presentaba, su frase: “En París, todo el mundo quiere ser un actor; nadie se contenta con ser un espectador.” Nos dice del estado de las cosas, tal vez el espectador no estaba en la “Ciudad de la Luz”, estaba en otras capitales, México, por ejemplo.

### III. 1.1. El retrato burgués en México.

Si comprendemos que el formato fotográfico tarjeta de visita vino a promover el retrato a cualquiera, entendemos también que permite la democratización de la imagen con la heráldica de clase burguesa de la época, es lógico encontrar el mismo fenómeno con las mismas pretensiones por las principales ciudades del mundo. México no es excepción, las clases altas, burguesía y nobles del Segundo Imperio Mexicano posan con presteza, oficiales de alto rango, comerciantes, tenderos, poco a poco la invención de posar y ser visto igual que la clase privilegiada de México se va extendiendo hasta las clases sociales menos favorecidas. En comprensible que al estudiar las tarjetas de visita mexicanas se encontrara los componentes de un retrato burgués, en México, Patricia Massé realiza un estudio de las tarjetas de visita de un importante estudio fotográfico de la ciudad de México en la segunda parte del siglo XIX, los dos primeros sustantivos del título ya nos hablan del sentido y significado del retrato burgués: *Simulacro y Elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Massé muestra el mismo estado de cosas que hemos señalado, pero a través de un estudio de investigación de la retratística mexicana.

La misma autora explica de las convenciones del retrato bajo los mismos términos que en Europa, un acuerdo de posar con sus mejores atuendos, demostrar buena apariencia para ocupar un lugar social a través de la imagen:

Gracias a sus posibilidades de reproducción múltiple el formato fotográfico tarjeta de visita hace del retrato un objeto de autopromoción y autoacreditación, con una función específica de revitalización de las relaciones sociales. Por lo tanto se procura que en el retrato todo quede subordinado a la exhibición de un bienestar material y social. La misma esencia social del retrato determina las normas de su representación, así como de su distribución y circulación, pues se genera en el seno de una colectividad y sirve para relacionar e introducir a sus

miembros. Así, la manera como pretende validarse comúnmente la identidad en la fotografía tarjeta de visita queda subordinada por ese doble acto social y de sociabilidad.<sup>195</sup>

La democratización del retrato en México no siempre alcanza para todos, porque México es un país muy extenso, la fotografía no era para todos, era para los ciudadanos:

Se trata precisamente de un fenómeno inicialmente urbano que es producto de una época materialista, de una “época de positivismo y cobre”, como le llamó el novelista — y en algún momento fotógrafo retratista — José Tomás de Cuéllar. Efectivamente esas cualidades dominaron la producción fotográfica retratística mexicana desde mediados del siglo XIX hasta finaliza el mismo. Por lo demás, viene al caso hacer énfasis en el trasfondo social que la determina.<sup>196</sup>

Sabemos de los fotógrafos trashumantes que levantaron retratos de hacendados y comerciantes del centro del país, pero lo hacían de forma excepcional, el retrato en la segunda mitad del siglo XIX era un privilegio de los habitantes de las urbes. Uno de esos estudios es el de Cruces y Campa en 1862 en la ciudad de México, Massé acepta que en México se utilizan los mismos accesorios que se utilizaban en Europa descritos por Benjamin y Phéline:

Lo que Gernsheim identifica como los accesorios típicos de la década de 1860 (balastrada columna y cortina) son una constante en los refinados y sobrios escenarios de Cruces y Campa. Los cortinajes son utilizados con mucha discreción, casi siempre cumpliendo la función de cubrir el sujetados de torso que se le colocaba al modelo para auxiliarlo en la pose, como era usual en los estudios fotográficos.<sup>197</sup>

Si para Phéline fue importante la composición cuidadosa del retrato francés, Massé da cuenta que para el retrato mexicano es relevante la pose, en México interesa más la pose que los escenarios:

En las imágenes de Cruces y Campa se advierte una peculiar sensibilidad en la disposición de la pose del modelo. Más que los escenarios, es en la pose donde buscan caracterizar al

---

<sup>195</sup> MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita... op. cit.* p. 94.

<sup>196</sup> *Ibid.* pp. 93 y 94.

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 96.

fotografiado. Puesto que conocían muy bien su oficio, evitaron antes que nada el estatismo en aquellos que fotografiaron.<sup>198</sup>

Las manos dicen mucho del retratado, al igualar casi toda la composición de la fotografía es posible que salten los detalles, es la mano que nos puede decir de la condición de la modelo, una mujer recatada estará completamente cubierta, una prostituta mostrará sin pudor un poco del antebrazo y los pies, algo inaceptable en una dama de buen tono de la época. A muchas de las prostitutas del Segundo Imperio Mexicano las hacen posar de manera frontal, pose inadmisibles en una dama, para ellas se reservaba la pose de tres cuartos. Pero son las manos las que tratan de decirnos de la condición de las mujeres retratadas, pues algunas llevan un abanico, un libro y tienen recato al cubrirse completamente hasta las manos:

En algunas fotografías de mujeres tomadas de medio cuerpo [...], Cruces y Campa concentra el punto de atención en las manos. Sus diferentes ademanes pretenden armonizar con su aparente edad y conducta “decente”, clave de la virtud moral de la mujer del siglo XIX que se reconoce en la timidez, la reserva, la modestia, el pudor y el candor. En otro caso, la serenidad de la anciana queda asegurada visualmente con las manos en completo reposo. Esas fotografías revelan lo que Enrique Fernández Ledesma expresó sobre los retratos de las mujeres del siglo XIX “En ellas todo es prudente escrupulo, plácida lentitud, blanda y adorable reserva”.<sup>199</sup>

En México se presenta el efecto enmascarador, la rigidez de la composición fotográfica desde la pose, los accesorios, la vestimenta producen una especie de máscara, esa máscara de buen señor o señora burguesa, con educación y posición social:

Lo común de los fotografiados por Cruces y Campa, sea que se trate del militar, el religioso, el comerciante, el administrador y el hacendado, es el “efecto enmascarador” que provoca que la cara se pierda de vista ante la máscara de la elegancia: los fotógrafos facilitan los elementos técnicos de la iluminación suave y uniforme, unas proporciones constantes del modelo dentro del recuadro de la fotografía, un repertorio de poses estudiadas y una escenografía que garantiza un espacio plenamente confortable; el modelo, por su parte, colabora con el operador.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>200</sup> *Ibid.* p. 102.

El acto social de fotografiarse es para todos en México, la rigidez los iguala sin excepción en una especie de “danza macabra” en el sentido medieval, Massé explica parte del simulacro:

Frente a la cámara la mirada y la actitud de la mayoría de los fotografiados tiende a igualarse. La experiencia personal, la individualidad del sujeto se transforma ante el simulacro tramado para el “retrato”. El simulacro de la “vida elegante” estandariza y aplana de los perfiles de los sujetos que se fotografían.<sup>201</sup>

Efecto enmascarador no tiene pretensión de reproducir la realidad porque hasta el más mínimo detalle se cuidaba, es probable que en el inconsciente colectivo el retrato no era un espacio para evidenciar la realidad, era un espacio social donde se ejercía una especie de necesidad de reconocimiento por quien mirara. De este simulacro dice Massé:

Hay una circunstancia específica en el supuesto retrato tarjeta de visita que tiene que ver con el hecho de que el simulacro no atiende a una pretensión realista, ni tampoco a un propósito estilístico ni funcional, sino que más bien la pretensión es simbólica. Mediante ciertos signos de integración social se pretende adquirir una acreditación de ciudadanía, que podría funcionar como carta de civildad, que era una manera de sentirse incorporado en la modernidad. Tales signos convencionales acreditan un estatus social, le otorgan al fotografiado un sitio dentro de una escala de bienestar material. El traje, el atuendo, lo mismo que el peinado y el arreglo personal son el signo elemental, mientras que entre la variedad de accesorios se redinamiza el tradicional libro, como signo de la “gente de razón” -porque sabe leer y escribir-, es decir, de la “gente superior”.<sup>202</sup>

El espacio para la realidad es sin duda el espejo, cruel y despiadado favorece a pocos, por regla. El retrato fotográfico no es un espacio para la realidad, aquí se puede mentir con grandilocuencia, la falsedad se pone en manifiesto cuando se hace posar a una mujer mexicana con un libro en las manos, La condesa de Kolonitz describe a las mujeres de clase alta de México como poco ilustradas:

A las damas mexicanas jamás les vi un libro en las manos, como no fuera el libro de las oraciones, su letra muestra claramente que están poco acostumbradas a hacerlo; su ignorancia es completa y no tienen idea de lo que son la historia y la geografía.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>202</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>203</sup> KOLONITZ, Paula, *Un viaje a México en 1964*, México, D.F., Fondo de Cultura económica 1984, p. 107.



Estas damas sabían que su retrato tendría más alcances que su propia persona, que sería conservado con una imagen agradable y además las precedería, así que mentir un poco, verse más bonitas gracias a una iluminación suave, verse en la etiqueta de mujer burguesa y además culta, no tenía importancia por dos causas: todos lo hacían, la otra razón es que el retrato no era acompañado con la realidad que las desmintiera; y ese sería el recuerdo que se tendría de ellas, algo que ellas y cualquiera quería como su representación de sí, dice Negrete:

Lo cierto es que en el estudio fotográfico siempre habrá una representación ante el que mira, una representación de lo que se piensa de sí mismo o todo. Lo que haría el fotógrafo, por su parte, sería interpretar al individuo que está ante su cámara, echando mano de diversas convenciones escénico-fotográficas, como los fondos, la utilería o *atrezzo*, la pose y el vestuario del sujeto.<sup>204</sup>

Es indudable pensar que el retrato fotográfico en sus orígenes, por antonomasia, es el retrato burgués con particular énfasis la tarjeta de visita que tuvo un auge de 1862 a 1867, el retrato burgués es el epítome de que cualquiera podría y tenía derecho a ascender a una mejor escala social, en México la fisonomía en el retrato burgués no dice quiénes eran, es la composición y cada elemento meticulosamente cuidado que anunciaba con “bombo y platillo” a don fulano y doña perengana, como si la apócope don y doña realmente significara dueño o dueña. El retrato burgués en México se dio bajo la misma tónica, con la salvedad que la pose era de gran importancia, tal vez entendían que emulaban a los europeos y se esforzaban en la pose como actores y actrices sobreactuados.

El retrato burgués en México tiene muchos formatos que dan cuenta de la historia de los procesos fotográficos de la segunda mitad del siglo XIX, pero todos y cada uno de los retratos de buen tono se realizaban en ambientes estrictamente controlados, algo que sólo un estudio permitía, hubo estudios de tres pisos en la ciudad de México, cada piso era una antesala con funciones para inmortalizar la imagen en el último y más elevado piso, lleno de cristales y cortinas. Sabemos del estudio de Disdéri como referencia, éste tenía un salón recepción en el primer piso,

---

<sup>204</sup> NEGRETE, Claudia., *Valleto Hermanos...*, op. cit. p. 91.

la oficina en el segundo, ventas en el tercer piso, cuarto de impresiones en el cuarto piso con el vestíbulo, en el último piso estaba el vestíbulo, el tocador y el salón fotográfico o gabinete<sup>205</sup>; a todo el conjunto se le llama *atelier fotográfico*, al estudio o lugar donde se toma la fotografía se le denomina *salón fotográfico*, en los mejores estudios de todo el mundo estaba organizado a la manera de Disdéri, para los estudios menos afortunados con clientela menos selecta iba simplificándose los espacios. El capítulo IX de *Disertaciones históricas, artísticas y científicas sobre la fotografía* está dedicado a la disposición de un atelier: sala de espera, sala de toma fotográfica y laboratorio<sup>206</sup>, podemos afirmar que eran los espacios mínimos establecidos para los estudios de la época.

El retrato burgués con sus características que se han descrito es también entendido como retrato de estudio, sobre todo para aquellos que se mandaron fotografiar, jamás se refirieron a un retrato burgués, ellos mismos no tenían idea clara del simulacro y el mismo tratamiento de la imagen, cumplieron como aceptaron la cámara, un requisito para inmortalizar su imagen y ser apreciada en un círculo social al cual les interesaba pertenecer.

### III. 2. ELEMENTOS INDISPENSABLES DE UN RETRATO BURGUÉS

Ya hemos dado algunos señalamientos de los accesorios indispensables en el retrato burgués o retrato de estudio como se conoció en su tiempo, los diversos investigadores los clasifican de diversas maneras, otros que no son estudiosos sino precursores, porque los manuales tenían el objeto de crear profesionales a partir de la autodidáctica y práctica del oficio. Claudia Negrete señala cuatro elementos: el fondo, el *atrezzo*<sup>207</sup> que toma de la palabra italiana para denominar la utilería necesaria para una obra teatral, por extensión el retrato burgués, como la apoteosis de su representación social; Massé también incluye el vestuario y la pose

---

<sup>205</sup> Véase la explicación de Massé al comparar el estudio de Cruces y Campa con el estudio de Disdéri.

MASSÉ, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita... op. cit.* p. 76.

<sup>206</sup> Véase KEN, Alexandre, *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie Nouvelle, 1864, p. 225.

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 101.

### III. 2.1. Los accesorios en el estudio fotográfico.

Nosotros tomaremos como guía los primeros tres elementos que menciona Negrete, el cuarto accesorio lo reservaremos para más adelante, por considerarlo una manera de embellecer la figura humana directamente. Es necesario mencionar que de una u otra forma estos accesorios son mencionados en casi todos los manuales antiguos de fotografía, pero bajo diferentes maneras y en apartados distintos.

#### III. 2.1. 1. *El fondo o ciclorama.*

Los fondos, telones o también llamados cicloramas era una tela que cubría el muro detrás del retratado, los primeros eran pintados al óleo, los estudios tenían a su disposición según el servicio que presentara, pues el estudio de Vallete Hermanos que fue un estudio de prestigio llegó a tener más de 100 fondos:

*El Fotógrafo Mexicano* menciona el hecho de que éste [Vallete Hnos.] poseía más de cien fondos, lo cual también hace notar que se trataba de un estudio con gran actividad y éxito comercial, al permitirse esa inversión económica en telones.<sup>208</sup>

Los fondos daban un marco a la personalidad del retratado, en el manual de fotografía de C. Klary<sup>209</sup> señala el uso dañino de mantener el mismo fondo para diferentes modelos: “Verdaderamente es monótono, por no decir estúpido, ver retratos de hombres políticos, magistrados, artistas, hombres de iglesia; retratos de mujeres, de niños; todos con el mismo fondo y rodeados de idénticos accesorios; [...]”<sup>210</sup>

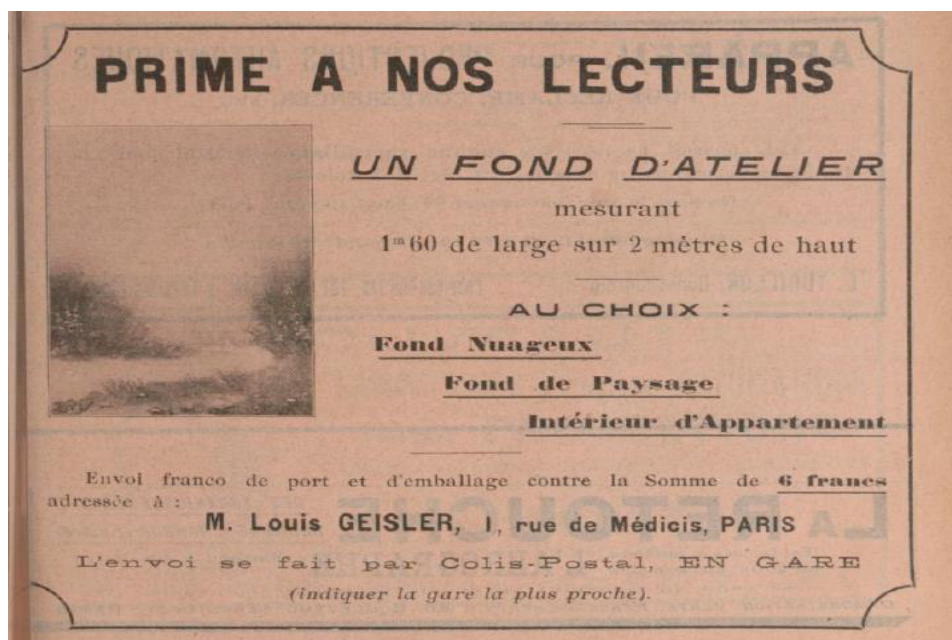
Por esta razón en los retratos se encuentran innumerables representaciones para el fondo según el caso y la conmemoración de la toma fotográfica: lujosas salas, arcos, bibliotecas, naturaleza bucólica o romántica, incluso se podía pintar parte de los accesorios como columnas o balaustradas. Por supuesto que, como industria en franco crecimiento era oportunidad para muchos proveedores de insumos, incluyendo casas especializadas en pintar y vender cicloramas. A continuación, podemos ver un anuncio sobre la venta de los fondos.

---

<sup>208</sup> *Ibid*, pp. 92 y 93.

<sup>209</sup> Este autor es francés, pero M. Leal traduce y publica el texto en la ciudad de León, Gto., México, dedica un ejemplar a su amigo y al retratista de Guanajuato Romualdo García, ya se ha dicho que el ejemplar se conservó como parte de su biblioteca privada.

<sup>210</sup> Klary, C., *El fotógrafo retratista...*, *op. cit.* p.47.



Imegen 34. *Photo-Gazette* del 25 de agosto 1910.

Por seis francos los fotógrafos podían obtener un fondo nublado, de paisaje o del interior de una lujosa sala según la revista de fotografía francesa *Photo-Gazette* del 25 de agosto 1910.

La utilización de los fondos es muy antigua, en la 4ª edición de su manual para daguerrotipos en 1843, Lerebours reconoce a M. Claudet como el más antiguo precursor de los telones, apenas cuatro años después de la patente de la fotografía dice: “Fue M. Claudet el primero que tuvo la feliz idea de colocar fondos pintados detrás de las personas.”<sup>211</sup>, el mismo Lerebours sugiere los fondos de paisajes, salones y oficina.

Antes de 1843 con Claudet no hay evidencia que se usara el fondo, los daguerrotipos lograban sorprender con su parecido y con su magia de una imagen levitante, pero en los primeros no aparece el fondo o ciclorama. El mismo fotógrafo retratista impulsor del fondo M. Claudet, o mejor dicho Mr. Antoine Claudet como firma en el sello de su estudio en el inverso de los retratos:

<sup>211</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie, derniers perfectionnements apportés au daguerréotype* París, (4e édition), Béthune y Plon, 1843, p. 77.



**Imagen 35.** Sello inverso de los retratos de M. Claudet. Claudet, c. 1852 – 1848. Bibliothèque nationale de France, Gallica, [ark:/12148/btv1b6902683t](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6902683t).

En el trabajo de daguerrotipos podemos apreciar la poca importancia que se le daba al fondo, comparado con el empeño en la pose de la modelo, el formato estereoscópico que da una imagen en 3D los retoques pintados a mano en el rostro, parte del vestido y las joyas de una manera destacada.



**Imagen 36.** Daguerrotipo estereoscópico de mujer no identificada, fotografía de M. Antoine Claudet, c. 1852 – 1848. Bibliothèque nationale de France, Gallica, [ark:/12148/btv1b6902683t](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6902683t).

En este retrato de Claudet, en sus inicios, se aprecia un fondo realmente descuidado, se notan partes de él en las orillas del daguerrotipo que afean la imagen, es innecesario usar el visor para apreciar las fotografías estereoscópicas, basta desviar la vista y práctica para hacerlo. Esta imagen debió ser verdaderamente sorprendente, pues si en un daguerrotipo flota la fotografía, al hacerlo 3D tiene un particular realismo, resaltan a la vista los detalles: la joyería, la brevísima cintura de la modelo, sus manos y su apacible rostro.

Pero del fondo nada, seguramente Claudet comprendió que ese era un marco importante para rematar tan bonito cuadro. Maas explica que el uso del fondo se vio impulsado por la llegada del papel salado, por estar imposibilitado para ser retocado, Claudet igual que otros se debió afanar con empeño en un hermoso retrato terminado e incorporar fondos pintados para el efecto<sup>212</sup>.

De esta manera comenzó el gran reinado de los fondos pintados con paisajes, salas lujosas, oficinas, bibliotecas y otros espacios ya mencionados, este reinado tuvo un periodo en boga en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, Maas lo confirma:

La gran época de los fondos pintados fotografiados simultáneamente con la figura se sitúa con bastante precisión entre 1860 y 1900. El papel a la albúmina no permitía pintar [retoques] en la foto terminada, y así los fotógrafos colocaron a sus clientes antes unos bastidores.<sup>213</sup>



Fig. 14. — Atelier, vue générale.

**Imagen 37.** Vista general de un *atelier*, Albert Londe, *La Photographie Moderne* 1896. Bibliothèque nationale de France, Gallica, [ark:/12148/bpt6k1521596v](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521596v).

<sup>212</sup> MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, *op. cit.* p. 89.

<sup>213</sup>Idem.

Los estudios importantes europeos se esmeraban por tener toda clase de accesorios, en esta imagen de un grabado de un salón de pose del libro de Londe sobre fotografía del siglo XIX, podemos observar toda clase de objetos para las tomas, en Europa y en América los principales estudios fotográficos tenían una gama de fondos como se mencionó con anterioridad.

En esta fotografía anterior del estudio del estudio Emil Lange<sup>214</sup> se puede apreciar como si fuera un viejo desván por la clase de objetos apilados, pero en realidad son todos los accesorios que se hacía llegar el fotógrafo para dar un retrato burgués con un matiz único. En cuestión de fondos cada tipo tenían su razón y su momento, no siempre fueron los pomposos fondos pintados, hubo un tipo de fondo según la época, la clientela, la ciudad o país y también el tipo de encuadre ya sea de medio cuerpo, cuerpo completo o únicamente la cabeza. A continuación, revisaremos de forma rápida una pequeña parte de la historia de los fondos, Maas explica lo que acontece después de 1865:

A partir de 1865 se experimenta una tendencia a configurar el espacio de una manera distinguida, pues una pared degradada comienza a sustituir al paisaje pintado. El bastidor sirve cada vez en mayor medida para acompañar y destacar a la figura retratada. De ahora en adelante se complementan el fondo y los accesorios “reales”, dándole al estudio una cierta personalidad, en ocasiones lujosa. En los años sesenta los estudios se servían de muebles corrientes, pero en la década siguiente se desarrolló una industria dedicada especialmente a suministrar a los estudios sus necesidades de mobiliario, fondos y elementos decorativos diversos.<sup>215</sup>

Esta tendencia se nota en Europa y en Alemania, los acervos fotográficos que Maas por pertenecer a esta zona los acervos fotográficos que la autora consulta, los fondos recargados tuvieron su momento, era un telón complicado para la “democracia” fotográfica, pues delante de un ciclorama de lujo extremo no cualquiera podía salir bien en la fotografía:

... se pintaban los jardines de hadas más inverosímiles, los castillos de placer estilo rococó y barroco, unos salones dignos de palacios reales, para luego disponer, ante todo esto, a rollizas hadas de cocina o a rígidos defensores de la patria...<sup>216</sup>

Porque los telones fotográficos tenían como objetivo enmarcar las aspiraciones de la mayoría de los retratados, pocos pertenecían a la clase privilegia, así que por lo general sólo era el deseo de aspiración social:

---

<sup>214</sup> Fotografía publicada en *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905.

<sup>215</sup> MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, op. cit. p. 89.

<sup>216</sup> “*Dans Atelier des Photographen*” apud *Idem*.

Gracias a sus variados decorados un fotógrafo podía con intuición construirle a cada cliente el mundo de fantasía o el *status* que éste deseaba o precisaba para su afirmación.<sup>217</sup>

Es importante distinguir los estilos del decorado que incluía el ciclorama para comprender el estilo que se derivó en los diversos lugares, entre ellos México, se reconocen dos estilos marcados: el rococó o barroco que pretendía una fastuosidad, el otro estilo era el renacentista, vinculado al Neoclásico que le estaba muy cercano a la fotografía:

Se ha discutido mucho acerca de qué estilo debemos utilizar para decorar nuestro estudio, si el renacentista o el posterior, más cercano a nosotros, el rococó. El renacentista es más serio, digno y consagrado, magnífico y sólido al mismo tiempo. El rococó es alegre, vital, incluso travieso, pomposo, jactancioso y coqueto, pero es de una apariencia muy exótica. Cada estilo tiene sus justificaciones, y para cada uno es posible encontrar hoy en día una correcta y útil aplicación. El estudio Loescher & Petsch ha montado ambos estilos, empleando el uno o el otro según el carácter del fotografiado. Para la moda actual femenina, el más indicado es el rococó, al que la misma se asemeja grandemente. Por el contrario, el renacentista se ajusta por derecho propio al vestido de terciopelo, digno y magnífico.<sup>218</sup>

El buen gusto era marcado en los ateliers europeos, las reglas de representación eran rígidas y claras, de una manera para las personas jóvenes y de otra forma para las personas maduras, aunque a los ojos inexpertos no parecería haber gran diferencia, pero como se comenta y se critica duramente a continuación:

“El carácter del retratado es importante a la hora de elegir la decoración. Bismarck y Molke aparecen en habitaciones renacentistas en Loescher & Petsch. La juventud se ajustará mejor al rococó; la madurez, por el contrario, al renacentista, aunque por supuesto con excepciones fundadas en el carácter o vestimenta del o la fotografiada. Sólo es necesario vigilar un aspecto: si se recurre a esta decoración es importante preocuparse de que sea completa. Es de un efecto lamentable colocar a la figura junto a una cómoda rococó apareciendo en último término el fondo vacío del estudio y a un lado una silla moderna. Se tiene entonces la impresión de que el artista quería, pero no podía, sea por carencia de elementos decorativos necesarios, sea por ausencia de buen gusto, que suele ser lo más frecuente, lo que le impide ver lo pobre de su decorado. Gusto y conocimiento artísticos son primordiales en la utilización de tales piezas decorativas llenas de estilo.”<sup>219</sup>

En México tuvo gran auge el Eclecticismo, gracias a este movimiento convivieron elementos de diferentes corrientes culturales, a veces un cortinaje rococó con una columna dórica, algo sobrio o saturado; esa fue la tendencia de los cicloramas, por esa razón son contrastantes y al mismo tiempo armónicos. Veamos las siguientes imágenes, en las dos primeras fotografías podemos apreciar el mismo fondo de una lujosa biblioteca, recordemos que los libros eran costosos, los muebles y los detalles también son un signo de lujo. Primero un conjunto de varones que parecen un grupo de académicos del siglo XIX, hombres de ciencia o de letras; la segunda imagen una boda, la unión estaba asegurada, dice la imagen, pues ellos se ven representados entre el lujo y la educación, separados pues su unión no está

---

<sup>217</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>218</sup> “*Las Photographischen Mitteilungen*” en 1895 *apud Ibid*, p. 98.

<sup>219</sup> *Idem*.



formada por el arrebató de las emociones o sentimientos, algo formal de su clase: el compromiso de las familias.



**Imagen 38.** Sin título, Vallete y Cía. 1895. Museo Palacio de Bellas Artes, Colección Felipe Nería Legorreta.



**Imagen 39.** Vallete y Cía. Pareja no identificada 1905.<sup>220</sup>

La ocasión de los anteriores retratos es diferente, aunque hay muchos elementos en juego, lo fundamental en este apartado es que comparten el mismo fondo. Un fondo que les signifique la unión del grupo en un caso, parte del matrimonio en otro; el conocimiento, el saber enciclopédico y científico de un pensamiento positivista representado por una falsa biblioteca.



**Imagen 40.** J.G. Corl Khevenhuller, Vallete y Cía 1880. SINAFO, núm. 451596.

Aquí apreciamos la sobriedad de un retrato, un escritorio, un elegante piso o mejor aún, una bonita alfombra un con asomo de una cortina pesada. La composición del retrato es muy parecida a la de Disdéri, como modelo a seguir. Este retrato también de Vallete en 1880 respeta los preceptos impuestos desde Francia, se hacían recomendaciones de los tipos de cortinaje y material que mejor funcionaban a la luz capturada por la fotografía:

En cambio, seda natural es muy recomendable. Su color amarillo no perjudica en nada; en el estudio de Disdéri en París había un viejo cortinaje de seda amarilla con el que se lograban muy bellos efectos. Terciopelo de seda de color violeta oscuro es también de frecuente utilización. Hanstängl, de Munich, lo utiliza; Salomon, de París, en cambio emplea

<sup>220</sup> Imagen en: AMÉZAGA, Gustavo, "Las apariencias sí engañan. Fondos en los estudios fotográficos en el siglo XIX", Alquimia, núm 55, , diciembre del 2016, p.22

terciopelo marrón oscuro. Pero todas esas telas son muy caras si se quieren de colores inalterables.”<sup>221</sup>

La fotografía a la americana<sup>222</sup> era un retrato con menos pretensiones, ellos impusieron la moda de un fondo sencillo esfumado o degradado como principal elemento<sup>223</sup>; moda que, por cierto, llegó para quedarse e incluso, todavía se usa mucho en las fotografías de los anuarios de estudiantes. El siguiente consejo es de una publicación editada en Estados Unidos y explica bien un fondo lo que se consideraba un fondo en la fotografía a la americana: “Se deben escoger los fondos con mucho cuidado. Si son sencillos é uniformes el resultado será sencillo y uniforme.

Un fondo bien graduado saca en relieve al retrato. Es peligroso para el principiante hacer experimentos con fondos de capricho.”<sup>224</sup>

El fondo fotográfico en el país vecino es muy sencillo, esto tiene relevancia porque en México es barroco como se ha dicho, la cultura es sincrética y en cuestión de

---

<sup>221</sup> *Ibid.* pp. 95 y 97.

<sup>222</sup> El retrato a la americana, se refiere a Estados Unidos, la autora Ellen Maas usa esta metonimia cuando sólo se refiere a una porción pequeña del continente.

<sup>223</sup> *Ibid* p. 89.

<sup>224</sup> W. I. Lincoln Adams, *El instructor fotográfico*, Nueva York, The Scovill & Adams Co., 1891, pp. 73 y 74.

fondos o cicloramas parece que se respetó el dicho “de la moda, lo que te acomoda”; es decir, se usó todo de todo de forma sincrónica y diacrónica, incluso, el retrato a la americana.

Veamos estas dos imágenes, diferentes fondos del mismo retratista. De la segunda dama dice Fernández Ledesma:

Adolescente criolla mexicana. Retrato hecho hacia 1860. Todo en él es gracioso y de un desbordante tipicismo: el indumento de la modelo, su *pose*, llena de recato, que copia las actitudes de las señoras adultas: la punta de tira *bordada* del calzón, que asoma hasta cubrir el nacimiento del tobillo; el paso como de “minueto”: la gravedad del rostro y el ambiente romántico que envuelve la composición... Todo aquí se encarece con el fondo pintado, que representa una alquería suiza.<sup>225</sup>



**Imagen 41.** Matilde, Mondes de Oca y Compañía, 1862. SINAFO, núm. 452130.



**Imagen 42.** Joven no identificada, Montes de Oca y Cía., 1860.

Reiteramos el uso de los fondos en México fue generalizado en casi todo momento fotográfico, eso da una cierta confusión para quien mira y no está habituado con la historia de la representación fotográfica mundial. Consideramos, entonces, revisar los que sucedió en la materia, Francia como máximo canon al cual se puede aspirar, marca la moda y las causas del uso del fondo fotográfico.

---

<sup>225</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 51. El subrayado es mío.

Es claro que el fondo no es una aportación de la fotografía a la plástica, se usaba desde mucho antes de la cámara, pero lo que sí es relevante es el momento que comenzó a utilizarse en el campo de la fotografía, pues como hemos visto, los primeros retratos fotográficos, los daguerrotipos carecían de fondo. La historia de los fondos no está lejos del invento de Daguerre, pues en un tratado de fotografía sobre el perfeccionamiento y aportes del daguerrotipo ya se encuentra documentado el uso del fondo. Sus primeras recomendaciones son orientadas hacia los colores y la luz, la fotografía carecía de forma para compensar las zonas muy blancas, por eso su continua recomendación para tener y propiciar una luz suave y uniforme, cuidar las combinaciones de la ropa y los accesorios para no romper la armonía de luz:

Adoptaremos un fondo que se destaque a la luz en ropa, pero que viene menos claro como la cara; sin él, se vería negro.

Los fondos que recomendamos, de acuerdo con la complejión de las personas, son: blanco amarillento, grisáceo y gris muy oscuro; entendemos que otros tonos pueden ser igual de buenos. por ejemplo, una manta de lana vieja proporcionará un excelente fondo, es decir que lo sostenemos y lo colgamos con algunas pinturas para amueblar, ya sea colóquelo como una cortina, o déjelo caer de forma natural. Haremos un buen retrato en pie al agregar algunos muebles de una forma bonita, como una pequeña mesa de pedestal, y tendremos sobre ella, ya sea libros, cristales, un jarrón de flores u objetos de arte.<sup>226</sup>

En este comentario la recomendación es usar de fondo un cortinaje que haga juego con los demás accesorios. Después especifica propiamente el fondo como lo concebimos:

[...]pero siempre que sea posible obtener un fondo que represente un paisaje o un apartamento interior, debe adoptarse preferiblemente, porque si se ejecuta correctamente, es decir en un tono opaco, dejando, por lo tanto, al retrato que está en primer plano, vigor y luz intensa, el efecto será extremadamente armonioso, el retrato se destacará admirablemente, al parecer, para usar la expresión vulgar: sale del fondo.

Fue M. Claudet quien primero tuvo la feliz idea de colocar fondos pintados detrás de las personas. Así podemos tener varias pinturas que representan diversos temas, como el paisaje, el Interior de la sala de estar, oficina, etc.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie...*, op. cit. p. 76 y 77.

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 77.

La preocupación principal es la luz y el arreglo fino, al tener todo el espacio iluminado de forma uniforme y suave, el rostro o la figura del modelo sobresaldrá de forma admirable, que es lo que se puede ver en retratos perfectamente bien ejecutados. Nuevamente vuelven a reconocer a M. Claudet como el primer fotógrafo en incluir el fondo como parte del atrezzo del retrato con las sugerencias que serán una constante en gran parte de la segunda mitad del siglo XIX.

La inquietud por el iluminado uniforme es derivada de la falta de capacidad para compensar las zonas muy disparejas en la luz, esto es, si algún objeto o parte de la indumentaria del modelo era de un particular color que contrastaba demasiado, podía causar un efecto muy lamentable, pues el equipo y los químicos no compensarían la luz y podría verse partes sobreexpuestas. Si se deseaban excelentes resultados siempre se debía tener en cuenta la relación de efecto óptico que causaría con respecto a la figura humana, en 1862 Disdéri aconseja:

En general, los fondos muy oscuros harán que las cabezas parezcan pequeñas, los fondos blancos las mostrarán grandes, el fondo de un claroscuro mediano, en el que la luz y las sombras de la carne estarán igualmente bien separadas, será más apto que el fondo, darán la dimensión exacta.<sup>228</sup>



---

<sup>228</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. p. 273.



A Disdéri no le gustaron los fondos de paisaje, generalmente sus retratos muestran fondos lisos o con ciertos efectos, pero sin paisaje: “8 "fondos naturales; evitar los fondos ficticios y generalmente matices que hacen que los contornos sean duros y sin armonía.<sup>229</sup>



**Imagen 43.** Personas no identificadas por Disdéri. Album de retratos del atelier, c.1852 – 1871. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304, núm. ark:/12148/btv1b8458364w.

Dentro de ese mismo cuidado se veía por mantener una gama de matices que no brincaran demasiado hacia los blancos, los brillos particularmente hacen efectos blancos, para ello se cubría de polvo o se daba un acabado mate, en 1864 Liébert hace recomendaciones para lograr mejores efectos:

#### DE LOS FONDOS.

Los fondos deben pintarse con pegamento, para presentar una superficie mate sin brillo ni brillo. Es bueno tener uno de un gran color azul o gris para los tonos un poco claro, otro simple o degradado, es decir más claro en el medio que en los extremos y derritiéndose gradualmente, pero de un color marrón que dará fondos casi negros en los extremos para las pruebas que requieren contrastes llamativos. Un tercero puede ser completamente blanco para fondos de leche, generalmente empleados para positivos directos sobre vidrio. Finalmente otros fondos se pintarán en decoraciones para que aparezcan: 1 ° un salón interior; 2 ° un jardín con una estatua, etc.: 5 ° un puerto marítimo, 4 ° un campo de batalla, 5 ° un paisaje lo que sea, 6 ° un monasterio, etc., etc. todas las opiniones alegóricas que formará una imagen encantadora y esa puede apropiarse del personaje que quiere reproducir su retrato con los atributos del puesto que ocupa. Estos fondos son especialmente ventajosos y agradables a la vista en tarjetas de visita.<sup>230</sup>

Las recomendaciones de Liébert tienen dos motivos, dar un terminado mate al fondo para evitar los brillos y blancos; recomendar los fondos con temas que daban un carácter al modelo. El famoso retratista y escritor C. Klary, da relevancia

<sup>229</sup> DISDERI, André, *Renseignements Photographiques Indispensables a Tous...*, op. cit. p.27.

<sup>230</sup> LIÉBERT, Alphonse, *La Photographie en Amérique, traité complet de photographie pratique par les procédés américains sur glaces, papier, toif a tableaux, toile caoutchouc, plaques mélainotypes pour médallons, etc.*, París, Leiber, Libraire-Éditeur, 1864, p. 31.

al fondo, ya entrada la década de los 70's, hace énfasis no en los fondos de paisajes, sino en los fondos degradados o desvanecidos porque los valores de luz darán una particular relevancia al rostro:

La experiencia y el estudio demuestran que el fondo es de suma importancia para los fotógrafos de retratos.”

Cuando los fotógrafos están familiarizados con los valores de la sombra y la luz, saben perfectamente que nada es tan perjudicial para la sensación de espacio y relieve como un fondo y un tono uniformes, y que nada, por el contrario, tiende a hacer que la cabeza se destaque como un fondo graduado de claro a oscuro.<sup>231</sup>

C. Klary hace la recomendación de usar el famoso fondo semicircular o cilíndrico atribuido a otra famoso retratista Adam Salomon, este fondo cilíndrico consiste en formar un medio círculo con un cuerpo mate, no es necesario pintarlo porque la forma semicircular hacer que tenga una iluminación particular que da un sombra degradada muy agradable a la vista, si además se tenía cuidado de separar al modelo lo suficiente para no proyectar sombras sobre este tipo de fondo, el resultado final era muy celebrado: “Para retratos en busto o medio cuerpo, sea cual sea su tipo, el fondo semicircular de Adam Salomon es el mejor que se puede usar.”<sup>232</sup>

La última recomendación de Klary son los fondos oscuros, los fondos negros de ninguna manera pueden favorecen al modelo y menos si éste lleva ropa del mismo tono, es comprensible, dará la sensación de que desaparece en un espacio oscuro: “Estos fondos negros, en los que la figura solo recurre y donde el resto del cuerpo es casi invisible (especialmente si la modelo tiene ropa oscura), deben ser abandonados por todos los fotógrafos que tengan algún gusto artístico.”<sup>233</sup>

Esta tendencia de degradar los fondos en París continuó, la principal función era hacer un espacio agradable en segundo plano, sin destacar la iluminación ni en las formas para hacer un suave contraste con el modelo y que la figura se enfatizara

---

<sup>231</sup> Klary, C. *Application aux portraits photographiques d'un système d'éclairage à l'aide d'un écran de tête obile et coloré avec deux planches lithographiées et une photographie*, Paris, Klary chez l'auteur, 1875, p. 40.

<sup>232</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>233</sup> *Ibid.* pp. 42 y 43.

de forma encantadora al ojo. En 1898 Courrèges hace las anteriores recomendaciones:

En un retrato fotográfico, el fondo juega un papel importante que muchos aficionados ni siquiera sospechan; los pintores lo conocen bien, porque le dan una gran solicitud a su forma de ser.

La sustancia [el fondo] debe estar en armonía y en oposición al sujeto; El relieve de la imagen está en este punto.

Por nuestra parte, lamentamos la manera actual de un público ignorante, que sólo quiere fondos degradados.<sup>234</sup>

Los franceses dejaron atrás el fondo de paisaje para los profesionales, a finales del siglo XIX la recomendación seguía siendo fondo degradados o incluso en un único tono, dependiendo del color de piel y la ropa del modelo, Courrèges declara:

Entonces, para el retrato, cuando el sujeto está representado en busto o incluso en medio cuerpo, es necesario un fondo sólido, ya sea blanco, gris o negro, pero debe armonizar con el sujeto, y muy a menudo es la iluminación dada en un eje favorable lo que producirá este resultado feliz, se casará con los tonos más diferentes o, por el alivio que dará a los primeros planos, resaltará, desprenderá dos matices del mismo valor que, en condiciones menos favorables, se habría fusionado.<sup>235</sup>

Ya entrado en siglo XX, en París se seguía haciendo la misma recomendación que los últimos años: fondos degradados o el fondo semicircular, Dillaye en 1909 explica casi lo mismo que el anterior autor:

A partir de estas dos notas [Los maestros de la pintura usan fondos degradados de claro a oscuro, el fondo es un accesorio que enmarca el retrato], tendremos derecho a admitir que el mejor fondo para dar a un retrato será aquel en el que se sentirá la gradación de la luz y la sombra: la luz se presenta frente a la sombra de la cara.

[...] Otros finalmente indicaron el uso de lienzos planos, teñidos y degradados con un pincel.

Todos estos pequeños trucos son admisibles.

[...]El señor Adam Salomon me parece haber encontrado, casi definitivamente, la solución del problema, con su fondo semicircular, aunque siempre comunica un poco de efecto cilíndrico a la fotocopia positiva.

En principio, este fondo consiste en un semicilindro de 3.50 m de diámetro y una altura de 2 metros a 2.5 m. Está cubierto con un paño o paño fotográficamente neutro, chocolate claro.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> COURRÈGES, André, *Le Portrait en plein air*, París, Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire, 1898, p. 30.

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>236</sup> DILLAYE, Frédéric, *L'art en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent : la théorie, la pratique et l'art en photographie*, Crété, Corbeil, 1909, pp. 241-243.



No tenemos nuevas recomendaciones, hacía casi tres décadas que se habían hecho estas encomiendas. El fondo o ciclorama de buen gusto a finales o principios del siglo XX debía ser degradado.

Debido a que el fondo era demandado en diversos estilos, de la misma manera los vendedores de productos fotográficos ofertaban estas posibilidades:

110	EBANISTERÍA	
<b>FONDOS LISOS DE LANA</b>		
250 × 250 CENTÍMETROS		
	Ptas. Cts.	
Color claro. . . . .	Uno. 45	>
— oscuro. . . . .	— 45	>
Desvanecidos. . . . .	— 50	>
<b>FONDOS PINTADOS AL ÓLEO</b>		
	Ptas. Cts.	
Lisos gris claro. . . . .	2 ½ metros de ancho por	35
— — subido. . . . .	2 ½ metros de largo. )	>
— — oscuro. . . . .		
Desvanecidos para bustos (novedad):		
Con nubes, de arriba á abajo, de derecha á izquierda y viceversa:		
200 × 130 centímetros. . . . .	Uno. 20	>
<b>FONDOS</b>		
	Ptas. Cts.	
De Salón, Jardín, Paisaje, Marina. (Se remiten fotografías):		
Tamaño 250 × 250 centímetros.		
Pintado á la cola. . . . .	40	>
— al óleo mate. . . . .	60	>

Ofrecen fondos lisos, desvanecidos, en el tono que se requiera. Los paisajes que ofrecen son de sala (salón), jardín, paisaje y marina, era importante el pintado a la cola u óleo mate para que evitar manchas blancas por el brillo natural de la pintura.

**Imagen 44.** Página de precios de fondos en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890.

Aunque se consumía y producía fondos de casi todo tipo, la tendencia de los lisos y desvanecidos era muy de vanguardia, para profesionales en particular, retratistas importantes en París. A fines del siglo XIX también circulaban otras publicaciones, las reediciones para aficionados o nuevos textos para aficionados; recordemos que la profesión de fotógrafo no se aprendía en la escuela, ni en se enseñaba en el gremio, con excepción si se era de la familia; a finales del siglo XIX había toda una suerte de publicaciones para que las personas descubrieran el mundo, la cultura,

fórmulas de posibles productos que harían ricos a cualquiera gracias a las recetas que se vendían, vertiendo su confianza en la industrialización y el capitalismo.

Entre los textos para principiantes se destaca una enciclopedia, pues el título pretende captar y orientar a un perfil de clientela: *El Fotógrafo Aficionado*, en sus variados tomos, el editor español deseaba introducir al amateur en la fotografía con la misma lógica de obtener buenas ganancias económicas al utilizar un descubrimiento de la industrialización y el capitalismo. El texto que es editado en 1899 explica el uso de los fondos, pero no de la manera que se hacía en París en ese momento, habla de los fondos como en Francia se decía hace varias décadas pasadas. Da la impresión de que estos textos respondían a una especie de idea que se tenía del retrato de hacía mucho tiempo, no de mejorarlo ni de explicar a partir de las nuevas técnicas con mejores resultados favorecedores a la imagen del modelo, no, eran encaminados hacía la idea que los pobladores de casi todo el mundo tenían de los retratos a partir de mirar los retratos con cánones de la década de los 60's del siglo XIX en París.

En el tomo 7 sobre *El retrato en las habitaciones*<sup>237</sup> recomienda utilizar fondos simples, cuidar de mantener lejos al modelo para no hacer sombras ridículas que muestren el engaño, las dimensiones generales para un fondo de cuerpo completo son 2,40 por 2 metros; para el retrato de busto 1,80 metros era lo necesario. Esta publicación sugiere la realización propia de los fondos, hechos con un bastidor y tela de algodón, para la pintura no sugiere el óleo que se mencionan con anterioridad, el autor propone: “Una vez que la tela esté bien tirante sobre el bastidor hay que preparar las manos de color que se le quiera dar; se usan colores en polvo y dextrina.”<sup>238</sup> La dextrina se utilizaba como aglutinante y podía ser sustituida por otra clase de cola, después de darle un fondo al ciclorama se procedía a dibujar un paisaje, el mismo autor recomienda, naturalezas, vistas y si es muy hábil en el arte plástico, podrá hacer un fondo decorado, siempre cuidando los

---

<sup>237</sup> REYNER, Alberto, Tomo 7 *El Retrato en las Habitaciones*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Bailliere é Hijos, 1899, p. 106 – 121. (Capítulo V Fondos).

<sup>238</sup> *Ibid*, p. 107.

detalles para que no se vea grotesco o falso. La misma fuente señala un gusto particular por cierto fondo en los retratos que duró por más de tres décadas:

En el caso en que algún admirador de esos bonitos pórticos á la italiana, de esos soberbios jardines que durante treinta años han sido empleados por todos los fotógrafos de profesión, quisiera darse el lujo de preparar uno de esos fondos, fácil le será satisfacer su gusto, sin más gastos que el exigido para preparar el fondo desvanecido de que acabamos de hablar.<sup>239</sup>

También se sugieren como fondos los tapices, bordados o telas recamadas, pero para un adecuado uso deberá observar con cuidado el fotógrafo la armonía del diseño con los demás elementos para no verse fuera de tono, sobrecargado o inadecuado.

Según vemos Reyner deseaba dar un panorama general del uso del fondo, con sus mejores momentos como los telones pintados, sin dejar fuera los fondos simples, cortinas o tapices, siempre que hiciera armonía con la iluminación y no dañara la figura del retratado.

Después de revisar con cuidado la bibliografía disponible podemos ver que el uso del fondo era un obligado en el retrato. El retrato burgués mexicano exigía un método barroco, no por lo sobrecargado del paisaje o fondo pintado; sino por la variedad y calidad de los fondos, el tipo de ellos dependía del estudio o gabinete fotográfico, lógico es que un estudio con más producción ofreciera mejores y más variados fondos que dieran un marco casi individual al modelo, pero esto sucedía por regla en la Ciudad de México, los estudios del interior de México tenían limitantes en la producción y variedad.

Enrique Fernández Ledesma realiza tres descripciones sobre los retratos y el fondo que ellas presentan, aunque describe a las posantes junto con un comentario del fondo o ciclorama del retrato:

Dama mexicana en 1863. Este primoroso retrato, irreprochablemente compuesto, se resuelve en dignidad, elegancia y distinción. Encarecen la nobleza de la figura, que representa a la señora doña soledad Olaguibel de Meillefert, la columnata del primer término y el paisaje romántico del fondo.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>240</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p.61.

Otra descripción que aparece en su libro dedicado a describir retratos del siglo XIX y evocar emociones a través de ellos dice:

Señora y señor de la metrópoli. Ella, graciosamente vestida, emerge de la falda como de los pétalos de una flor. Él, sobrio y discreto, es con la columna y la cortina de fondo un elemento más que encarece esta preciosa composición.<sup>241</sup>

La tercer y última descripción es importante, puesto que no sólo nos habla del uso del fondo, sino también de la facturación mexicana de ellos, pues reproducen paisajes de nuestro espacio:

La distinguida señora doña Dolores Osio de Sánchez Navarro, Dama de Honor de la Emperatriz Carlota. Fue una de las señoras que durante el Imperio, recibieron la condecoración de la Orden de Carlos III. La modelo viste suntuosamente la moda de 1865 y tiene por fondo un paisaje mexicano de la época: la masa de árboles del Bosque y el Castillo de Chapultepec, en último término.<sup>242</sup>

Los fondos pintados con paisajes, oficinas, bibliotecas, ornamentación renacentista, vegetación romántica, o paisajes edénicos, ya habían pasado de moda desde 1870 en Francia, la razón de continuar con este canon en México es que este tipo de fondo fue el más usado en el retrato más democrático, el más usado y con mayores posibilidades de copias de la misma toma: la tarjeta de visita. La población de clase media y baja tuvo acceso a mirar los retratos a través de la tarjeta de vista, no a través del daguerrotipo, pues esta última técnica tenía un formato pequeño con un grado de fragilidad que es perfectamente comprensible no se diera a mirar a los extraños.

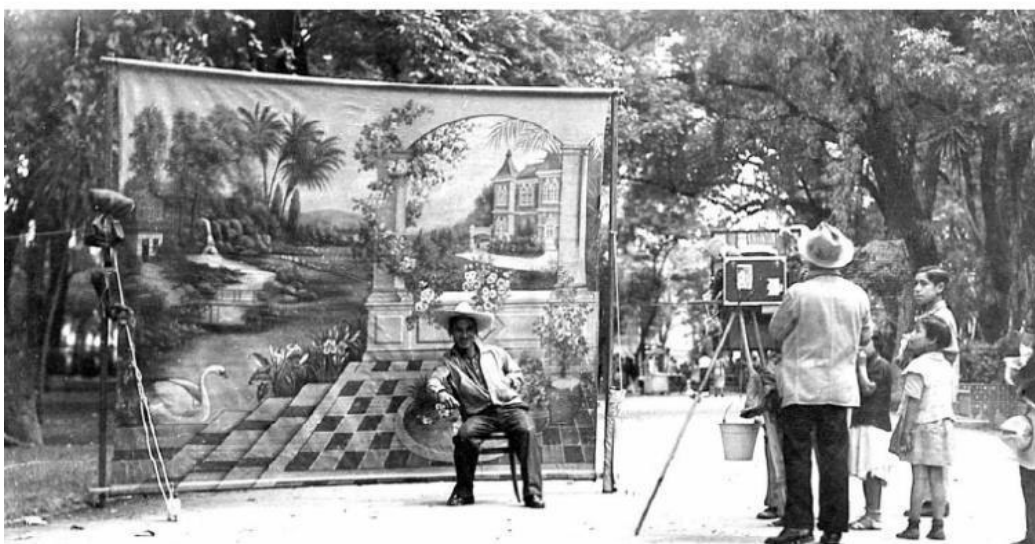
En México se hacían retratos con o sin fondos, fondos bien hechos o una representación deplorable, cualquier cosa era suficiente para aquellos que no comprendían lo que el fondo representaba, por lo tanto, no podían ver su deficiencia. Dejamos para el final este retrato en la Alameda de la CDMX ya muy entrado el siglo XX, aquí vemos a un hombre de apariencia modesta, sentado delante de un ciclorama en plena Alameda. La imagen es con vehemencia surrealista, los procesos y técnicas para 1960 ya habían superado las dificultades de compensar la

---

<sup>241</sup> *Ibid.* p.63.

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 106.

luz, es decir, de suavizar y no sobreexponer ciertas zonas; pues los lentes, sensibilidad de las películas, químicos de revelado, obturador, velocímetro de mismo, etc., daba la posibilidad de tomar un retrato glorioso en el hermoso paisaje directo de la Alameda. La imagen del fondo Casasola refleja la aspiración de pertenencia a una clase, aquí no hay nada que ayude al modelo a tal aspiración que sólo el fondo, un telón soñado de un gran señor mercader que después de viajar por el canal de Brenta en Venecia sube las escaleras de su palacio y se detiene a ser retratado.



**Imagen 45.** Fotógrafo retrata a un hombre en un parque, Casasola, c. 1940 – 1945. SINAFO, Fondo Casasola, núm. 276207.

### III. 2. 1. 2. *El atrezzo.*

Ya se mencionó que el atrezzo son la serie de objetos que se utilizaron y se utilizan a manera de accesorios en un marco escénico de la fotografía del retrato. Negrete contempla como parte de esta lista en el estudio Valleto: “columnas, sillones de terciopelo, sillas, consolas, mesas, cómodas, cojines, reclinatorios, balaustradas, relojes, lámparas, figurillas, rocas de utilería, leños, cuerdas, aros, juguetes...”<sup>243</sup> Para algunos fotógrafos le llamaban simplemente el mueblaje que eran los muebles

<sup>243</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos...*, op. cit. p. 101.

y accesorios disponibles para lograr retratos elegantes, en la medida de lo posible, únicos por la variedad de los mismos accesorios.

Lerebours realizó uno de los primeros tratados de fotografía completos, en francés pues lo publica en París para aquellos aventurados que pudieron obtener una profesión lucrativa en la fotografía, sin importar la profesión, actividad previa o gremio al que pertenecieran previamente. Lerebours explica el uso de los accesorios, no en un simple enlistado, sino una serie de recomendaciones entorno a la disposición y elección de los accesorios, esto no deja de mostrar lo que aquí nos interesa: los tipos de accesorios:

Se acordó dar los nombres de los interiores a tableros que representan grupos de objetos de arte, tales como muebles, yeso, bronce, cristales; telas, armaduras, objetos de historia natural, etc. La primera condición, para tener un resultado satisfactorio, es saber agruparlos con gusto; no se puede aprender pero hay condiciones de éxito que pueden indicar cómo hemos hecho muy poco de estas reproducciones [...] <sup>244</sup>

Si bien, el fotógrafo los llama interiores, no deja de hacer referencia a los accesorios; es comprensible entender que hubiera un gran número de objetos disponibles y que, en la sala de pose, o salón donde se realizaba la fotografía, sería muy desagradable a la vista de los clientes el innumerable grupo de accesorios apilados como un viejo desván, Disdéri hace una recomendación al respecto:

La sala de pose [sala de toma fotográfica] debe ser muy espaciosa y ofrecer mucha perspectiva al operador. No debe estar gravado con máquinas de todo tipo, como es costumbre, cortinas y decoraciones; todo el equipo se guardará en una habitación cercana organizada para este propósito. Aquí es donde encontrará grandes espejos oscilantes y persianas de papel blanco para reflejos, efectos de luz accidentales; los fondos variados de matices y granos; soportes de diversas formas destinados a obtener una inmovilidad perfecta; los tapices, los asientos, todos los accesorios finalmente necesarios para la composición de la escena. El atelier, libre de todos estos objetos heterogéneos, ofrecerá a los ojos un aspecto tranquilo y agradable. Algunos objetos de arte pequeños y bien elegidos, algunas flores animarán la vista; cómodos asientos formarán todos los muebles. <sup>245</sup>

Los muebles y accesorios para Disdéri van en el mismo conjunto, sus recomendaciones dentro del atelier son indispensables y también apreciadas sus observaciones del conjunto de accesorios que considera, más tratándose de un texto tan icónico dentro de la fotografía a una fecha muy temprana, en 1862 Disdéri

---

<sup>244</sup> LEREBOURS, Noël-Marie P., *Traité de photographie*, op. cit. p. 82.

<sup>245</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. p. 291.

no sólo tenía bien montado su atelier en el mítico boulevard de los italianos en Paris, también publica un tratado que con el cual desea darle un lugar y relevancia a la fotografía, cosa que la pintura discutía con fuerza.

Cerca de México, Lincoln Adams publica *El instructor fotográfico*, lo hace en Nueva York, pero con miras de venderlo en nuestro país, pues está publicado en español, así que tomamos sus recomendaciones sobre los accesorios en fotografías de jardín como algo que aplicó perfectamente en México: “Cuando se haga uso de accesorios tales como rocas, pasadizos, arbustos, éstos deberán reproducirse distintamente [distintamente] para dar vida y armonía al fondo que represente el paisaje ó jardín, con un cielo de nubes delicadas y esparcidas.”<sup>246</sup>

C. Klary, este autor y fotógrafo tan conocido en México gracias al su libro traducido en México y conservado dentro de la biblioteca de Romualdo García, Klary centra su atención en el arreglo que debe tener tales accesorios, busca el fin y no los elementos del proceso:

Al usar los accesorios debe tenerse muy en cuenta la proporción [proporción], tan necesaria en todo lo que tiene por objeto agradar á la vista; en las obras de arte se refiere á la dimensión y al grado de luz y sombra, en fin, á la fuerza de expresión que requiere el carácter de la escena representada. Toda obra queda bien proporcionada si los detalles no son ni demasiado grandes, ni muy pequeños cuando se les mira bajo el punto de vista del conjunto ó relativamente á cada uno de ellos; por ejemplo, si un hombre está rodeado de muebles bajo y pequeños apropiados para un niño, nos hará el efecto de un gigante; por otra parte, los muebles de grande altura, las enormes sillas, etc., etc., apocan al individuo dándole el aspecto de debilidad é inferioridad.<sup>247</sup>

Sin embargo en investigaciones sobre fotografía no dudamos afirmar que la publicación de Ellen Maas en fotografía y ateliers alemanas del siglo XIX es de las más destacadas por su cuidado y aporte documental, ella da cuenta detallada de los accesorios, el mueblaje, el *atrezzo* o *arrangements* como se dice en alemán, hemos decidido dejar en lo posible las citas que toma de la revista “*Atelier und Apparete des Photographen*” que resume perfectamente el estado de los accesorios y mueblaje en la época que pertenece a la fotografía burguesa:

*Arrangements*

---

<sup>246</sup> W. I. Lincoln Adams, *El instructor fotográfico...*, op. cit. p. 74.

<sup>247</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op.cit. p. 47.

A continuación queremos mostrar los objetos más usuales de los que dispone el fotógrafo para confeccionar un primer término y elaborar un ambiente...

[...] Se sobrentiende que no se emplean rocas naturales, sino que todas estas rocas se reproducen artificialmente y se colocan sobre una base con ruedas para poderlas mover con facilidad. Las rocas, por ejemplo, se construyen de cartón o lona cuarteada para dar la impresión deseada. Se disponen sobre un esqueleto de cartón o listones de madera, se pintan de gris y se recubren de musgo, cortezas, raíces retorcidas y secas, yedra, etc., para asemejarlas en lo posible a la roca natural. También se disponen macetas con helechos y otras plantas trepadoras de interior, de manera que sobresalgan entre las grietas. Los posibles brillos de color que pueden amortiguarse espolvoreando por encima arena, ceniza o polvo [...].

[...] Utilizar muebles, como mesas, sillones, etc., en el paisaje, es un error y sólo se deben emplear cuando el fondo y el primer término representan una escena de jardín. Pero, incluso entonces, es necesario atenerse al requisito de que estos accesorios parezcan claramente muebles de jardín [...].

[...] Así como vasijas sobre pedestales, engarzados con el conjunto mediante drapeados con bellos pliegues. Esto último se utiliza muy frecuentemente con fondos uniformes; permiten que nos supongamos una habitación lujosa o un corredor, y con ello se hace innecesario emplear otros elementos decorativos.

[...] Mejor todavía que el simple fuste de columna es el siguiente *arrangement*, que consiste en la combinación de una columna con una consola. Sobre una base ancha descansan tres o cuatro grifos, águilas u otras bestias, agrupadas en torno al fuste de la columna y portando una bandeja de mármol. De esta última es de donde arranca propiamente la columna. Gracias a este pedestal dispone el fotografiado de una cómoda y bonita superficie de apoyo para la figura, cosa que no ocurre tan perfectamente con la columna. Por otra parte, la columna sobresaliendo del pedestal integra todo el elemento decorativo en el conjunto, que ya no parece un adorno caprichoso y sin sentido.

[...] El resto de los objetos está asimismo construido de madera, papel maché, etc., como las columnas, pedestales, vasijas, balaustradas, etc.[...]. Resultan decorativas las consolas, chimeneas, pequeños pianos, *Étagères*, mesas, escritorios de talla [...]. Las esculturas que los adornan están hechas de papel maché o de otra masa maleable, y están sobrepuestas. El conjunto se pinta luego de gris mate para evitar el brillo estridente del barnizado o el dorado [...].

Todos y cada uno de los elementos decorativos deben estar montados sobre ruedas empotradas en los pies para que no sobresalgan [...].

Las mesas y columnas debieran ser ajustables a las distintas alturas de los modelos mediante un sistema de tornillo [...]. Para grupos, se precisa además un juego de banquetas de distintos tamaños; para la fotografía de niños, un caballo de madera y algún mueble en miniatura [...]. Estos se pueden conseguir terminados a precios relativamente baratos en los talleres fotográficos [...]. Muebles de talla, alfombras y cortinas son los objetos más utilizados en la decoración de interiores.

Las cortinas se cuelgan mediante aros de una barra que discurre a través de todo el estudio, de modo que es muy sencillo descorrerlas. Flecós, cordones con colgantes y borlas, agarrados con broches, pueden servir de adornos suplementarios, aunque nos parece más bonito no emplear estos objetos.

Detrás de la cortina se dispone un trípode de 2.5 ó 3 metros de alto con un listón del mismo tamaño desplazable en sentido vertical. Este dispositivo permite mantener las cortinas en la forma escogida para que los pliegues no se alteren.

El tapizado de los muebles sufre el mismo tipo de desgaste que las cortinas. Palidecen, se rasgan y dan de sí. Cuero natural es lo más resistente, así como el paño; la felpa y el



terciopelo, por el contrario, son de rápido desgaste. La seda, si no es teñida natural, sufre una suerte parecida. Por eso es recomendable limitar el empleo de muebles tapizados y servirse en su lugar de muebles de talla [...].<sup>248</sup>

Después de esta copiosa descripción es poco lo que se podría decir al respecto, en verdad por la manera de ajustar los accesorios a las necesidades de la imagen sí se podría decir que es un *atrezzo*, más porque ahí se representa un rol o papel social que ya se ha mencionado. Ahora podemos revisar con un mejor antecedente los trabajos en el campo de la restratística mexicana. En este contexto, uno de los primerísimos trabajos es el de Claudia Negrete que ya se ha mencionado, en esta investigación se rescata la obra de los hermanos Valleto y ahí analiza la importancia de los accesorios y mueblaje:

En la representación del espacio íntimo – que se dio hacia la década de los años setenta, con la introducción de los telones pintados al óleo – se sacó partido del atrezzo adecuado y del mobiliario perteneciente al interior de los hogares de la alta sociedad que fue cambiando según las modas decorativas. Durante casi dos décadas, Valleto utilizó un atrezzo muy característico: pesados muebles de madera de talla abarrocada. El atrezzo de elementos decorativos para este espacio consistía en pequeñas esculturas, relojes de diseño barroco, lámparas, álbumes de fotografía, libros, tinteros, imágenes fotográficas sobre pequeños atriles, el escabel – pequeño cojín que solía colocarse sobre el piso – entre varias cosas.

Otras relaciones entre el atrezzo y el sujeto a retratar era la edad y el sexo. Para los bebés, el estudio preveía sonajas, campanitas y muñecos pequeños; para los niños, aros, triciclos, barcos y cañones de juguete; canastas para las niñas.<sup>249</sup>

Parece que el estudio Valleto siguió al pie de letra las recomendaciones del *arrangement* descritas con anterioridad, pero los muebles de talla sólo se verán en los escasos, lujosos *ateliers* mexicanos y en las grandes salas de la burguesía mexicana, porque muebles de esa calidad no se podían costear fácilmente, mucha de la población apenas tenía para sillas de tule o cubrían sus necesidades con un baúl que era mesa, silla y clóset al mismo tiempo.

Esta sencillez de la vida cotidiana provocaba dificultades para comprender el lujo y la ostentación en los fotógrafos de estudios menos onerosos y de los

---

<sup>248</sup>“*Atelier und Apparete des Photographen* [Estudio y aparatos del fotógrafo], 1869, *apud* MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, *op. cit.* p. 95.

<sup>249</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos...* *op. cit.* p. 102.

observadores de escasos recursos; de cualquier manera, Negrete describe con cuidado los accesorios y la ocasión para usarlos:

En los espacios sagrados, para las primeras comuniones figuran pequeños catecismos, en ocasiones velas y el escabel, mientras que en las imágenes de sacerdotes hay reclinatorios, vírgenes, sillas austeras. Algunos preladados portan libros para dar cuenta visualmente de su erudición.

En la representación del paseo en el parque se observan balaustradas, bancas y característicos pedestales. Las mujeres llevan sombrilla y los hombres bastón.

Las puestas en escena de carácter bucólico tienen troncos de varios tamaños, poco follaje, flores artificiales, árboles completos, rocas; todo, de material ligero.

Un estudio de lujo, como el de Valleto Hermanos, debía tener un atrezzo amplio para cumplir con las necesidades de construcción simbólica del espacio escénico-fotográfico, y así codificar eficazmente la identidad del tipo burgués capitalino.<sup>250</sup>

El catálogo de Lohr y Morejón manifiestan a la venta diversos accesorios como muebles y lo que adornos varios:

MUEBLES			Ptas. Cts.
Núm. 75	<b>Silla</b> de nogal para bustos (Fumadora)...		40 »
— 132	— — — — con respaldo me- cánico. . . . .		50 »
— 125	— — tapizada — — —		100 »
— 126 L	<b>Butaca</b> tapizada para niños. . . . .		60 »
— 123 L	— de nogal tallada y tapizada de pe- luche. . . . .		175 »
— 71 L	<b>Mesa</b> de nogal tallada. . . . .		50 »
— 56	<b>Chimenea</b> . . . . .		100 »

*Tenemos á disposición de nuestros clientes un muestrario con más de 200 fotografías, que podemos traer por encargo especial.*

Imagen 46. Página de precios de muebles en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890.

ADORNOS VARIOS			Ptas. Cts.
<b>Alfombra</b> césped, imitando hierba:			
250 × 250 centímetros. . . . .			100 »
<b>Alfombra</b> imitando arena:			
250 × 250 centímetros. . . . .			40 »
<b>Emparrados</b> (Hojas grandes). . . . .	El metro.		2 50
— (Hojas pequeñas). . . . .	—		2 50
<b>Racimo</b> de uvas. . . . .	Uno. . . . .		2 »
<b>Ramas</b> de yedra. . . . .	El metro.		3 »
<b>Roca</b> tamaño grande en dos piezas. . . . .	Una. . . . .		80 »
— — pequeña en dos piezas. . . . .	—		50 »
<b>Piedra</b> grande. . . . .	—		10 »
— pequeña. . . . .	—		6 »
<b>Tronco</b> de árbol. . . . .	—		25 »
<b>Barrera</b> rústica. . . . .	—		40 »

<sup>250</sup> NEGRETE, Claudia, *Valleto Hermanos... op. cit.* p. 108.

**Imagen 47.** Página de precios de accesoriosbles en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890.

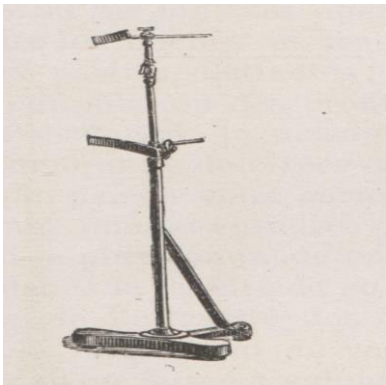
Es de comprenderse que lo que se deseaba fotografiar y simular era ante todo la ostentación y vida de grandes personas, lugares de esparcimiento y placer eran los escenarios habituales, algo que en el día a día del siglo XIX muy pocos podían disfrutar.

Los accesorios y mueblaje eran dispuestos para un solo cometido, una armonía y lujo en la imagen, el certificado visual de la aspiración social que deseaban. Queremos cerrar esta parte del retrato con una cita de Reyner que en busca de una vista armoniosa integra varios elementos, los accesorios otros que a continuación analizaremos:

[...] La colocación del cuerpo puede hacerse muy expresiva de la misma manera. Las manos y los brazos en particular se prestan para obtener esta expresión. Los de una señora sugieren algunas de las más bellas líneas de la naturaleza, y, sin embargo, una de las cuestiones que se proponen más frecuentemente á un fotógrafo es ésta: ¿Qué hago con las manos? No hallo colocación.

Es conveniente evitar la formación de ángulos rectos ó agudos en las articulaciones y colocar las manos de modo que no se vean por entero. Hay que recordar que los objetivos ordinarios, y especialmente los de corta longitud focal, no hacen bien los escorzos.

El libro inevitable, una carta, pueden á veces ser muy útiles. El abanico, para una señora en traje de *soirée*, será muy conveniente y ayuda á la composición. Las flores y las frutas casi siempre vienen bien, y las plantas, cuando se hace de ellas un uso moderado, pueden estar comprendidas entre los objetos necesarios para el trabajo corriente, salvo algunas veces las plantas artificiales. Un caballete es un accesorio útil y puede determinar una buena disposición para un grupo.<sup>251</sup>



**Imagen 48.** Ilustración del tratado de Liébert, 1864. Bibliothèque nationale

Deseamos dejar como parte del mueblaje un aparato que era parte de la sala de toma fotográfica, el sujetacabezas era fundamental para que los retratos no salieran movidos, con un sujetacabezas los posantes podían aguantar con más pasividad los minutos interminables de pose, lograr sostener una postura corporal que pocas veces se veía dentro de la cotidianidad.

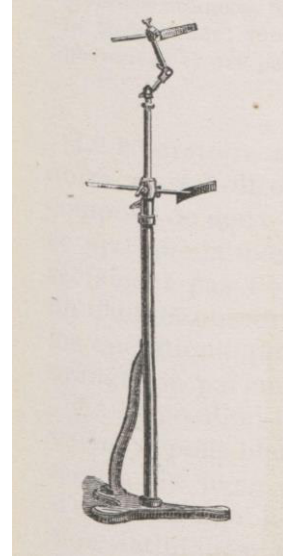
<sup>251</sup> REYNER, Alberto, Tomo 7 *El Retrato en las Habitaciones...*, op. cit. p.148.

de France,  
ark:/12148/bpt6k98029452.

El sujetacabezas o *les appuis-tête*, en francés, literalmente el reposacabezas; estuvo presente desde el daguerrotipo hasta casi finales del siglo XIX, con los nuevos químicos, acelerantes (propiamente dicho aceleradores) y diafragmas, la toma fotográfica se volvió tan rápida que le llamaban instantánea, ya entrada la década de los setenta o los ochenta, cuando las velocidades de las emulsiones permitían tomas rápidas, se seguían usando los sujetacabezas. Aparato era indispensable en un buen atelier, paradójico, es un mueble que no debe de verse en la imagen. Existieron de dos tipos, para la pose de pie, y para la pose sentado como vemos en estas imágenes.



**Imagen 50.** Detalle Vista general de un *atelier*, Albert Londe, *La Photographie*



**Imagen 49.** Ilustración del tratado de Liébert, 1864. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k98029452.

En este detalle apreciamos como el sujetacabezas se asoma a propósito para dejar ver un elemento importante del estudio fotográfico. El propósito del sujetacabezas lo hacía invisible, así que se hiciera visible en la imagen indica la importancia dentro del estudio; y es de entender, cualquier elemento podría salir ligeramente movido, borroso, con excepción del rostro, la cabeza.

El siguiente consejo para el sujetacabezas lo considera como parte del mueblaje o *arrangement* como le llama la autora:

“[...] Nadie puede permanecer quieto totalmente, cada pulsación genera unas ligeras vibraciones, y precisamente en el momento preciso en el que el modelo debe ser del todo consciente de su comportamiento para conseguir una buena fotografía, el espíritu se muestra fuerte pero no así la carne, especialmente aquella parte de su cuerpo que más interesa en la foto, la cabeza, y qué es lo que menos se mantiene firme. El único remedio consiste en utilizar el inevitable sujetacabezas, tan rechazado por el público como insistentemente empleado por el fotógrafo. Es necesario en su utilización aplicarlo después de haber se puesto todo para la toma, el decorado, etc., y además es importante ajustar el sujetador al modelo, y no éste a aquel. Pretender introducir una persona en el sujetacabezas previamente ajustado es un tormento además de una falta contra el buen gusto. Por otra parte, se sobreentiende que no deba verse nada de este accesorio en la imagen, una circunstancia ésta que le traba las manos al fotógrafo en muchas ocasiones en lo que respecta al *arrangement*.”<sup>252</sup>

La utilería o atrezzo debió tener un nombre particular entre los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en México, lamentablemente no hemos encontrado el vocablo exacto; se entiende que al no ser parte de los objetos que se vendían en las tiendas especializadas de productos fotográficos, se sobreentendía que el propio retratista debía agenciarse lo necesario.

Los consejos sobre utilería más antiguos que encontramos fueron parisinos de 1843<sup>253</sup>, habían pasado poco tiempo de la presentación de la cámara oscura como legado humano; así que es imposible que en cuatro años se tuviera tan definido los elementos más histriónicos de la composición del retrato. Los elementos de utilería muy probablemente vienen previos al invento de Daguerre, pero con la luna cornea, la burguesía y el ambiente ideológico, tuvieron en la fotografía su cauce y su auge.

### III. 2. 1. 3. *La vestimenta*.

---

<sup>252</sup> Tomado de H. Vogel, *Lehrbuch der Photographie* [Manual de Fotografía] 1874. *apud* MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, *op. cit.* pp. 107 y 110.

<sup>253</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie...*, *op. cit.* p. 82.



**Imagen 51.** Pareja no identificada, Cruces y Campa 1865. SINAFO, núm. 453724.

La vestimenta es una parte importante del retrato, por un lado, los colores ayudaban a la iluminación sobre el rostro; por otro, lado las texturas de las prendas harán embellecer la fotografía o la arruinarán, los detalles de elegancia quedarán perdurados. El atavío de las personas dice muy bien de quien se trata y todos querían demostrar pertenecer a la clase privilegia.

Ciertas telas dan hermosos efectos ante la cámara, es de entender sobre todo porque no causan brillos contratantes y dan una armonía de sombras, Lerebours recomienda:

Sin embargo, como regla general, se adoptará ropa oscura para la ropa; los vestidos de seda y salinos darán reflejos muy hermosos, y los de Escocia se reproducirán con varios tonos que recordarán, en cierto sentido, sus colores. La única desventaja de las cosas claras o blancas es hacer parecer la cara más oscura de lo que realmente es. Sin embargo, sería muy incorrecto prohibirlos por completo, ya que los collares ligeros, en rubio o guipur, producirán efectos muy bonitos.<sup>254</sup>

Disdéri señala con cuidado no el efecto de la luz sobre la ropa, sino la calidad moral que la ropa hace del sujeto, la prendas deberán ser adecuadas para señalar la integridad decorosa de los modelos. Seguramente su comportamiento era menos glamoroso que los retratos que dejaron, pero Disdéri manifiesta la concordancia del atuendo con más detalles en juego dentro de la construcción e la efigie:

Agregaremos una palabra más sobre la elección de la ropa en el retrato. Esperamos tener suficiente para dejar en claro que la prenda debe ser apropiada para la edad, el personaje, la moral de la modelo, y que el fotógrafo no siempre debe adherirse al traje que se le presenta.

---

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 76.

Es la persona a ser representada y no la ropa. Es necesario evitar todos estos disfraces, resultados de una moda exagerada, que casi siempre interfieren con el parecido perfecto.

Sin embargo, es una circunstancia que prohíbe cualquier elección al fotógrafo: es cuando la persona usa la vestimenta militar o algún uniforme oficial; aquí la reproducción de la prenda tal como la ofrece el modelo es una condición esencial de la semejanza tal como la hemos definido, y el artista, al adoptarla sin control, se mantiene consistente con sus principios y sigue las verdaderas leyes de su arte.<sup>255</sup>

El siglo XIX fue época de guerras en todo el mundo, ser un militar y lucir el uniforme es algo que quedó dentro de la tradición, incluso mexicana, dice la canción de Gabilondo Soler: “Ay qué bonita espada de mi abuelito el coronel! / deja que me la ponga / y entonces dime/ si así era él.” La letra es del siglo XX, pero miraba al siglo XIX, y los hombres vestían uniformes, las mujeres de buen tono soportaban la tiranía del corsé y los corpiños. Como el tono del color definía el efecto en el retrato a blanco y negro, o en hermoso sepia, se comprende que no retrataban de igual manera las personas blancas que las morenas, veamos estas recomendaciones al respecto:

El éxito de una fotografía depende no poco de la vestimenta elegida. En primer lugar es necesario tener en cuenta el color del rostro. Las rubias pueden ponerse trajes más claros que las morenas. Las segundas resultan mejor con trajes oscuros, pero en cualquier caso a ninguna le viene bien el blanco.

¿Qué colores, sin embargo, son *claros* en la fotografía y cuáles *oscuros*? Para contestar a esta pregunta remarquemos sobre todo que, por determinadas causas ópticas, en la fotografía el naranja parece como negro; el azul, en cambio, como blanco; el resto de los colores resultan más o menos claro según la proporción que contengan de azul y naranja. La escala progresiva de colores fotográficos comienza con el más claro. La serie es la siguiente: blanco, azul, violeta, rosa, gris paloma, amarillo paja, verde mar, marrón claro, marrón barro, rojo cereza, rojo oscuro, amarillento, marrón oscuro, púrpura, ámbar, morado, naranja, negro. Sean cuales sean los colores En tejidos para vestirse recomendamos a nuestras lectoras evitar contrastes de color fuertes. En la fotografía las morenas tienen una gran ventaja con respecto a las rubias. Los maravillosos rizos dorados pierden su brillo transparente y aparecen simplemente negros en tanto que los ojos azules, es fértil tema de los poetas, desaparecen por completo, colocando entonces al fotógrafo en un apuro. Hasta El momento no se ha encontrado ningún medio mejor para fotografiar cabellos rubios que espolvorearlos de blanco, aunque es un medio que deja mucho que desear como a atestiguarían todos los fotógrafos y todas las rubias. Los mismos apuros que el pelo Rubio lo proporciona la más pequeña manchita en el rostro. Una Mancha en la tez, apenas visible a poca distancia, aparece en la fotografía, a causa de su color amarillo, fatalmente en claridad. La solución única en este caso se halla en el retoque.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. pp. 281 y 282.

<sup>256</sup> Tomado de *Die Haushaltung* [La economía doméstica], 1865 apud MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, op. cit. p. 110.

Como se mencionó al comienzo, la vestimenta debía dar cuenta de quien se trata ante la imagen, pero a los fotógrafos de grandes *ateliers* no se les pasaba la colorimetría y los efectos del ropaje ante el retrato, las recomendaciones apuntaban hacia logros hermosos, no pensaríamos en que una ligera mancha de piel arruinaría la imagen, pero en la gama de blanco y negro, el amarillo da casi blanco y se vería un destello blanco en el rostro, se hacían recomendaciones para cuidar ese y más detalles.

Dos grandes tragedias penden sobre la vida del hombre. La muerte es una de ellas, la fotografía resulta una gran defensa, cada disparo es una manifestación y constancia de nuestra vida; la otra tragedia es poder vivir sólo una vida, podremos cambiarla, pero sólo será una vida. También la fotografía ofreció la posibilidad de saldar esta desgracia, el primer disparo fotográfico fue un retrato, buscó trascender la imagen, el retrato también ofreció el enmascaramiento social, el disfraz que daba a muchos la oportunidad de vivir otra vida a través de la representación, muchos posaron como las grandes señoras o grandes señores que nunca fueron. Así que mientras avanzaba el siglo XIX, los estudios fotográficos ofrecieron accesorios para poder lucir lo mejor posible ante la cámara. Veamos algunos señalamientos encontrados en el acervo fotográfico de Valletto hermanos:

En las mujeres pueden apreciarse los abanicos – “el arma de Climene – conocidos como “el cetro de la mujer”, de los cuales había una variedad: de gala, de teatro, de paseo y de campo. Aunque ciertamente los tenían las clientas, es probable que el estudio contase con algunos. Lo mismo puede decirse en torno a los accesorios masculinos, como el sombrero de copa, signo de distinción, de buenas maneras y el bastón.

[...] El vestuario era parte del código visual de la representación fotográfica. En este caso, el fotografiado era probablemente el único responsable de la elección. Aunque en algunos estudios se ofrecía vestuario diverso, esto parece improbable en el caso de Valletto, ya que los fotografiados pertenecían en su gran mayoría a la élite mexicana capitalina. Quizá haya tenido un vestuario “de fantasía”, es decir disfraces a los que acudía también el imaginario burgués, aunque en la detallada descripción del estudio de la 2ª calle de San Francisco no se menciona ningún salón especial de vestuario. La elegancia del sujeto y la elección de trajes de “fantasía” por parte del mismo determinaba la puesta en escena del fotógrafo.

Cabe mencionar que el vestuario es un importante elemento de lectura en el proceso de occidentalización mencionado antes, al que no escapan las útiles. Los fotografiados vestían de acuerdo con las modas europeas imperantes, lo cual nos remite una vez más al estatus social del fotografiado.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> NEGRETE, Claudia, *Valletto Hermanos... op. cit.* pp. 102 y 108.



Todos los elementos del retrato dicen de quien está representado, pero en particular la ropa, las prendas de vestir definían la clase social; a la distancia se necesita cierta pericia, un conocimiento amplio para poder explicar los que estamos viendo. Enrique Fernández Ledesma tiene la gracia de Hermes, describe con donaire las prendas, el peinado, la moda de retratos fotográficos:

Señora mexicana de 1864. Representa a doña Leonor Rivas y Torres Adalid, en sus días luminosos de juventud, seducción y elegancia. La mantilla de blondas —prenda que tanto se usó en México a mediados del siglo [XIX]— se ha desprendido intencionalmente del “tocado” para el mejor efecto de la fotografía... y para lucir la cabeza de rizos colgantes, el brazo magnífico y la línea del señorial vestido de piel de seda. <sup>258</sup>

No siempre fueron buenos mensajes, no siempre los comentarios de Fernández Ledesma fueron para alabar los retratos, en sus descripciones también vemos la desarticulación de la pretensión de los posantes por aparentar un gusto y clase más allá de la que tenían; Fernández dice sobre una posante y su clase social a través de sus prendas:

Señora mexicana de 1868. Soberbio traje formado de corpiño y falda de moaré de otomán, con aplicaciones de listón de seda bordado y flores recamadas. A pesar de la riqueza y hermosura de la tela, era frecuente la calidad de estas indumentarias en nuestras señoras de la clase media, a mediados de siglo. El suntuoso moaré que viste la modelo, se vendía, en los “cajones” de la metrópoli, por los años sesentas, a 3 pesos 2 reales la vara. <sup>259</sup>

La simulación era un buen gusto, en la fotografía burguesa es más importante quien se pretende ser que en verdad quien se es. Se evitaron los colores claros y las indumentarias sencillas, la vestimenta fue parte indispensable para lograr un cometido social, aspiración de la mayoría de los individuos en este componente social.

### III. 2. 2. *El embellecimiento del retrato.*

Los primeros fotógrafos debían convencer a sus clientes que lograrían verdad en la imagen del retrato, pero también debían prometer que lo harían con delicadeza y cuidado para resaltar las características deseables y no que la máquina sólo diera cuenta de los defectos de forma cruda y burda. Básicamente de esto consta el embellecimiento del retrato, acomodar los elementos en juego para

---

<sup>258</sup> FERNANDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 70.

<sup>259</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 102.

mejorar la imagen y hacerla más agradable al ojo. Ya sea por analogía, es decir, y todo esto es bello, por lo tanto, también la persona que se encuentra ahí; también se podía hacer bello un retrato al variar los elementos como la luz y el acomodo de la pose y la actitud.

Parece muy improbable que los clientes eligieran las poses o tipo de retrato, si lo que deseaban era un retrato donde se vieran bien, y entiéndase verse bien en salir casi guapos, con la mejor versión de sí mismos. El operador fotográfico debía hacer este trabajo, lograr la pesada belleza a través de la verdad que era el parecido; no se podía renunciar a ninguna ni eclipsarse mutuamente. Así que la observación del operador fue su mejor arma, con un ojo bien educado podían determinar rápidamente la manera de lograr un hermoso retrato, si el cliente no objetaba el costo podrían entregar varias tomas hasta lograr una aceptada. El retratista debía tomar en cuenta todos los elementos que podían desfavorecer o alagar, los defectos físicos debían ser, sino exterminados, disimulados a través de la luz, los accesorios, mueblaje o cualquier otro truco de mago de la luz, Reyner dice sobre esta parte del oficio:

[...] La persona cuyas facciones vamos á tratar de fijar sobre la placa sensible debe someterse á un examen profundo, aunque rápido y discreto. Este examen tendrá por objeto enterarse de las imperfecciones físicas que tenga el modelo; imperfecciones que habrá de disimular, ó por lo menos atenuar en la medida que sea posible.

Los retratos de las personas del bello sexo principalmente deben estudiarse con cuidado: la cara, el traje, la colocación, el género de alumbrado, todo debe ser examinado. Si el objeto es hacer un retrato, hay que sacrificarlo todo al parecido. Pero en otro caso, el traje, los detalles, los accesorios, tendrán mayor importancia y habrá que cuidar de ellos más que en el caso anterior. La forma de las facciones será la guía que debe seguir el operador para la cara. En general, los retratos se hacen de tres cuartos; esta colocación es la que mejor permite ocultar los defectos. El perfil no se hace casi nunca, pues exige una pureza de líneas que rara vez se encuentra. No sería muy acertado, por ejemplo, colocar de perfil una persona que tenga la nariz alargada. Una nariz chata sería igualmente muy fea vista de perfil; de frente no sería tampoco agradable: no se vería más que una mancha redonda en medio de la cara. Cuando se tenga que fotografiar personas tan poco favorecidas por la naturaleza será prudente adoptar el género llamado *perfil perdido*.

Algunos autores aconsejan al operador que se sirva de los movimientos de báscula de que están provistos los marcos de delante ó de atrás de la cámara par a que sea menos aparente el apéndice nasal cuando es muy voluminoso ó de forma defectuosa. Se puede, en verdad, obtener alguna mejora con este sistema, pero en detrimento del parecido es como se consigue embellecer al modelo.

Las facciones muy pronunciadas del hombre será la forma de nariz la que determine la dirección que se debe dar á la cabeza. En la mujer hay que considerar también la forma de la boca y un poco también la de la barbilla. La nariz aguileña, la nariz á la roselana, darán

deliciosos perfiles; pero si la nariz tiene forma de pico y la barbilla es levantada, obtendríamos una cabeza parecida á un cascanueces que sería horrible. Una boca de labios caídos producirá mejor efecto si es vista de perfil: esta colocación hará menos sensible la caída de los labios y la fisonomía parecerá menos dura.

En resumen, sólo se deben hacer de perfil las cabezas de líneas puras y de correcto dibujo. La línea de la nariz debe ser fina y recta, la frente redondeada. Una frente achatada daría un perfil aceptable, pero una frente abultada, hueca en la parte media ó con gruesas arrugas, produciría un efecto deplorable.<sup>260</sup>

Los fotógrafos no debían soltar el parecido en ningún momento por el solo hecho de hacer más agradable a la vista el retrato; porque belleza y parecido no siempre fueron sinónimo, situación constante que los fotógrafos tenían que salir al paso, al respecto dice Lerebours:

Pero el enemigo más formidable con el que tuvo que luchar el daguerrotipo es, sin duda, la vanidad humana. Cuando se le pide que se pinte por medios ordinarios, la mano complaciente de un artista puede suavizar las características algo ásperas de la fisonomía, suavizar la rigidez del mantenimiento y otorgar toda la gracia y dignidad. Es en esto especialmente en lo que consiste el talento del pintor de retratos; o pide el parecido, pero queremos sobre todo lucir bella, dos requisitos a menudo incompatibles.<sup>261</sup>



**Imagen 52.** Dr. y Mme Vignolo, Disdéri, 1861. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304, núm. ark:/12148/btv1b8436407.

El parecido y la belleza estaban vigentes durante el siglo XIX, pues la cita anterior está muy cerca de la mitad de siglo, al final de éste todavía se afirmaba:

<sup>260</sup> REYNER, Alberto, Tomo 7 *El Retrato en las Habitaciones...*, op. cit. pp. 138, 139 y 140. El subrayado es mío.

<sup>261</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie...*, op. cit. p. 77.

Una verdadera obra de arte debe excitar en el espíritu nuevas ideas, nuevas emociones: al examinarla, nuestro ánimo debe enriquecerse con nuevas manifestaciones de belleza y de verdad.

El privilegio del artista es perfeccionar y embellecer lo natural, escogiendo para ello lo mejor de lo que á la vista se le pueda presentar, para imitarlo de la manera más perfecta.<sup>262</sup>

La verdad y belleza se prometía como signo de un excelente trabajo fotográfico, pero el parecido era fundamental, porque era la única variable en muchos de los retratos burgueses.

### III. 2. 2.1. *El parecido.*

El parecido en el retrato burgués es francamente un segundo plano, una mera formalidad que se debía cumplir, pues de nada servía que se copiaran las facciones si no reflejaba la forma de ser del modelo, cada persona tiene una manera peculiar de habitar el cuerpo que tiene, ese era el objetivo en el parecido del retrato. En la segunda parte del siglo XIX fue ampliamente aceptada la idea que algunas formas fisionómicas peculiares eran signos irrefutables de un comportamiento, es decir, la idea de que algunas características físicas delataban el verdadero carácter y personalidad humana; algo difícil de aceptar bajo un rigor científico y pensamiento positivista; así que la frenología con su falso halo científico salió a avalar tales creencias. El parecido no es el registro físico, el parecido es encaminar las formas físicas de los posantes para realzar su conducta correcta.

Recordemos que estaba en boga las mediciones antropométricas de cabeza y manos para diferenciar un comportamiento determinado en los delincuentes, ningún retratista deseaba fotografiar a su cliente de manera inadecuada, que parecieran algo que no se pretendía. Así que la fisionomía no era el parecido del modelo, dice Didéri:

Nos queda hablar de la fisionomía. No es, por lo que hemos visto, la base misma de la semejanza, como cree la generalidad de los fotógrafos; sin embargo, es una condición muy importante, y por la relación justa que sabemos dar a la expresión de la cara con el resto de la figura, completa el parecido, la armonía, la belleza del retrato. La gran dificultad aquí, como en la elección de la pose, es discernir, entre la multitud de diversas expresiones presentadas por el modelo, lo que mejor concuerda con el sentimiento que debe surgir de todo el retrato. y que es al mismo tiempo el más favorable a la bella semejanza.

---

<sup>262</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. p. 9.

Siempre es la misma regla la que debe dirigir al artista; Es absolutamente necesario que a través de todos estos matices transitorios de la fisonomía, todos estos aires de cabeza, estas sonrisas, estos movimientos fugitivos de los labios y los ojos, desentrañe la expresión correcta, elocuente, que contiene, más que todo el otros, el carácter del individuo, lo que resume de alguna manera las diversas formas de ser de su rostro.<sup>263</sup>

Son los pequeños gestos, los movimientos involuntarios de más de cuatro de decenas de músculos faciales, esa es la esencia y semejanza del individuo. El retrato psicológico vendría mucho después, pero fundamentalmente este fue su principio, buscar retratar las formas y movimientos que dieran cuenta de los sentimientos, ideas y procesos ideológicos internos de los posantes. Disdéri vuelve a recomendar captar esta parte íntima de la clientela de la imagen:

En realidad, no se trata de hacer un retrato, de reproducir, con precisión matemática, las proporciones y formas del individuo; Es necesario, y sobre todo, captar y representar, justificar y embellecer las intenciones de la naturaleza manifestadas en este individuo, con las modificaciones o desarrollos esenciales producidos por los hábitos, las ideas y la vida social. Aquellos que conocen a la persona a representar tienen una idea clara de él, que es el resultado de todos los diferentes aspectos bajo los cuales la han visto miles de veces: si tuvieran los medios para expresar esta idea, harían lo mismo. retrato de verdadera semejanza; ellos pintarían el tipo, el personaje, los modales, la cuchilla misma: el artista debe ver y comprender su modelo de la misma manera; Además, debe tender a la belleza sin perder nada de la verdad.

[...] Lo primero que debe hacer un fotógrafo que quiera obtener un buen retrato es penetrar, a través de los mil aspectos de la oportunidad bajo los cuales verá su modelo, el tipo real y el verdadero carácter del individuo; es estudiarlo y conocerlo. Sólo entonces podrá concebir un modo apropiado de representación, que podrá elegir y la actitud, el gesto y la expresión, así como la distancia, la luz, la ropa y los accesorios. Desde la pintura, proceda a la búsqueda de combinaciones ópticas para resaltar lo que sus observaciones le revelaron, para componer el retrato, en una palabra.<sup>264</sup>

Es obvio que a los fotógrafos les preocupaba la similitud del modelo con la imagen, pues el invento de Daguerre tenía como principal característica la de fijar la imagen tal como se presentaba el fenómeno visual, de forma verdadera. Pero en realidad lo que querían mostrar era el comportamiento intachable moral de sus clientes, Belloc asegura que la individualidad la constituye la semejanza moral: “El fotógrafo

---

<sup>263</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. pp. 282 y 283. El subrayado es mío.

<sup>264</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. pp. 265, 266 y 267.

debe sobre todo apuntar a la semejanza moral, y para lograr esto debe estudiar cuidadosamente su modelo, conocer sus juegos de fisonomía más habituales, apreciar todo eso, constituye la individualidad.”<sup>265</sup>

La bibliografía consultada repite el argumento principal constantemente, Klary parece parafrasear a los anteriores autores:

La expresión consiste principalmente en representar el cuerpo humano y todas sus partes en la acción conveniente y adecuada.

No hay en la naturaleza dos rostros semejantes bajo el punto de vista de la forma, y el artista que quiere sobresalir en la manera de reproducir la expresión, debe estudiar la construcción física perteneciente al temperamento de su modelo; de manera que no debe ponerse á un hombre gordo, obeso, del mismo modo que á un joven esbelto y elegante; una joven bella y graciosa no debe presentarse derecha sin gracia.

[...] No pretendemos que el fotógrafo sea un fisionomista; pero, á nuestro modo de ver, debe ser capaz de juzgar del carácter de su modelo estudiando sus facciones, ya esté en reposo ó en movimiento.<sup>266</sup>

El parecido en el retrato fotográfico no es otra cosa que usar la fisonomía del posante para marcar la personalidad de éste hacia una aparente conducta impecable. En México no se hizo más que duplicar tales acuerdos, la paz y progreso del porfiriato estaban destinados a las personas privilegiadas, personas de bien que costeaban sus lujosos retratos mostrando su limpia moral, el mal comportamiento era para la plebe, los iletrados.

### III. 2. 2.2. *La actitud.*

El parecido estaba ligado íntimamente a la expresión, ese gesto individual que hace reconocible a la persona, otro elemento importante en la fotografía burguesa es la actitud, en ella se acusan de los rasgos morales deseables en los individuos. La actitud fue la aspiración del comportamiento correcto, el pudor en las mujeres, la gallardía en los hombres por regla general. Pocas veces se exponía

---

<sup>265</sup> BELLOC, Auguste *Traité complet théorique et pratique, applications diverses, précédé de l'histoire de la photographie...* Paris, Chez Dentu, éditeur, Palais-Royal, 1862, p. 391.

<sup>266</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. pp. 29 y 30.

abiertamente la actitud que deberían tener, es Ledesma en su descripción de los retratos del siglo XIX quien expresa la actitud deseada:

La mujer cultiva, sin esfuerzo, la actitud pudibunda, que no es amaneramiento, sino dignidad: dignidad de su ética y de su plástica. La dama es modestamente púdica por educación, por religiosidad, por deber... y también por elegancia.

[...] La mujer triunfa en el mundo de su época. Es, verdaderamente, la brújula del hombre y la encauzadora de voluntades. Es, sobre todo, la dueña de la gracia. De una gracia púdica que la envuelve en blanduras sumisas y en gravedad melancólica. El galán, con sagaz comedimiento, lee, en los ojos de la bella, un deseo, una insinuación, que él recoge como órdenes y que cumple con respetuosa galantería.

[...] Las damas deslizan su dignidad por salones y paseos. Arrastran, con sobria elegancia, los moarés y los gros de sus miriñaques o de sus crinolinas; despliegan el varillaje de país de pluma y se abanicán rítmicamente, con suave y lento vaivén. El aire, al abrirse, difunde una leve racha de "Neroli Almizclado" o de "Mimosa del Rey". Y el aroma, casi imperceptible, envuelve y embriaga el sentimental olfato de los caballeros.<sup>267</sup>



**Imagen 53.** Personas no identificadas por Disdéri, c. 1852 – 1871. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Album de retratos del atelier, núm. ark:/12148/btv1b8458364w.

En las fotografías se debería ver el comportamiento deseado para las personas decimonónicas, todo retrato aspiraba a lucir como expresa Ledesma, la mujer tiene la responsabilidad social de ser ejemplo y guía, su templanza e impecable comportamiento debe asomar en el invento de Daguerre.

<sup>267</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. pp. 35, 54 y 55.

Las sugerencias para captar la actitud van desde la armonía de las formas: “Las líneas rectas dirigiéndose hacia arriba dan idea de grandeza y dignidad.”<sup>268</sup> Sin dejar de observar las recomendaciones para captar lo esencial de los individuos:

Hacer un retrato es, de hecho, representar a un individuo y no una acción, representar a este individuo de manera completa, debemos verlo en su actitud general y habitual, no en la acción complicada y donde ha sido colocado.<sup>269</sup>

Otros fotógrafos toman la condición social del individuo para lograr un resultado aceptable en los términos que se pudiera admitir y comprender la imagen:

La primera condición, para que la actitud sea buena, es que esté en armonía con la edad, la estatura, los hábitos y los modales del individuo; en segundo lugar, debe representar el modelo en su luz más ventajosa; Por lo tanto, debemos evitar estas posturas estudiadas, esos aires forzados y rígidos que desafortunadamente toman la mayoría de las personas que están frente a una cámara.<sup>270</sup>

La actitud es muy parecida al concepto de la honra, pues se trata de estar bien ante los demás, aparentar, permitir ver una conducta que no necesariamente pertenece a la realidad; de cualquier manera, la fotografía permanecerá por mucho más tiempo que la fama, chismes o habladuría de la gente, así que nada importa cuando se trata de posar.

### III. 2. 2. 3. *La luz*

El ser humano creó un invento para fijar la imagen, ese invento no registra los objetos como son, no registra los objetos del color que en verdad son, la fotografía es un invento que registra los objetos tal y como los capta el ojo humano. En el siglo XIX se deseaba fijar la imagen que el hombre veía, no la imagen que otro animal podía captar o la verdadera apariencia de las cosas por lo menos en color. La fotografía está hecha de luz, incidida de la misma manera que nuestros ojos captan, así que en una fotografía la luz resulta ser un elemento importantísimo para

---

<sup>268</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. p. 18.

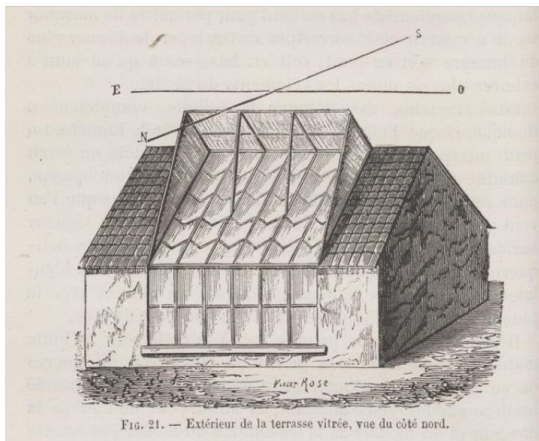
<sup>269</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. p. 278.

<sup>270</sup> LIÉBERT, Alphonse, *La photographie...*, op. cit. p. 83.

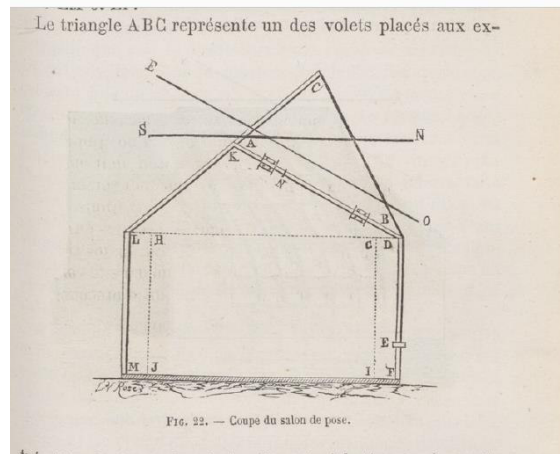


embellecer el retrato porque al modificar la iluminación se modifica las sombras y la percepción completa del objeto que se ilumina.

Los fotógrafos del siglo XIX tuvieron posibilidad de iluminar con luz eléctrica hasta final del siglo, también lo hicieron quemando magnesio, esta iluminación era muy particular, pues generó el primer flash, aunque tenía el inconveniente de llenar de polvo después de la explosión; también se dio la iluminación con gas y acetileno. Los fotógrafos tuvieron desde los años 40's del siglo XIX hasta finales para perfeccionar la iluminación con luz natural, pues era la única forma económica y segura con la que contaban. En la búsqueda de la perfección crearon estudios que eran construidos con techo de cristal, por los años 60's se popularizó su construcción en los suburbios de las ciudades para que entrara la luz a libertad, después se realizaron estos *alletiers* de varios pisos, como se mencionó, el salón de toma fotográfica estaba en el último piso para que entrara la luz, ahí se tenía una serie de cortinas que el operador acomodaba a su consideración para causar un efecto lumínico en los modelos.



**Imagen 54.**



**Imagen 55.**

Figura 21 y 22 de *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k98029452.

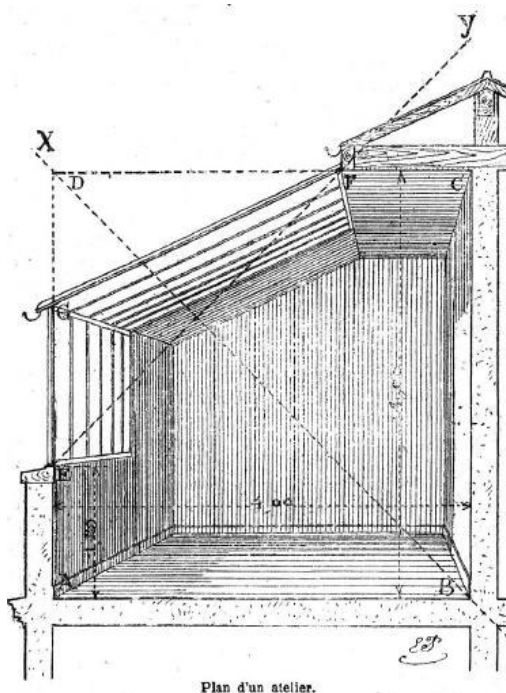
Era fundamental cuidar la materia prima de las fotografías, al no haber exposímetros que dieran una adecuada medición de la luz y carecer de un profundo control de los materiales sensibles, los fotógrafos se volcaron hacia la iluminación en los salones de pose, galerías de toma fotográfica, galería de cristal

o cualquiera de las muchas y diversas manera con la cual se llamaba esta zona especial para captar la luz.

Las galerías tenían instrucciones precisas de construcción:

En una terraza en la parte superior de la casa, o en cualquier otro lugar que reciba bien la luz del día, [...]; construiremos una habitación de 12 metros de largo por 6 metros de ancho y 2.5 metros de alto en los corredores, cubiertos en la parte longitudinal expuesta al norte de un techo inclinado, en un ángulo de 60 grados; a centro de este techo y sólo en el lado norte, practicaremos una abertura de 6 metros de ancho en toda la altura, que debería ser de unos 4 metros; esta apertura estará acristalada sin tabiques, es decir por ventanas muy resistentes superpuestas uno encima del otro, y teniendo el final de la parte de cobertura cortada en punta para facilitar el flujo de agua.<sup>271</sup>

Las especificaciones son muy cuidadosas, las dimensiones, la orientación y hasta el ángulo de inclinación fue dado. Una habitación de 8 metros de largo, 4 metros de ancho y 4 metros de alto con incidencia de rayos solares de 45 grados es la recomendación de Dillaye<sup>272</sup>, vemos una propuesta más terminada que las anteriores por Liébert y se justifica cuando comprendemos que hay 45 años de distancia. Este plano de un atelier tiene especificaciones muy terminadas para lograr esa virtuosa iluminación solar.



**Imagen 60.** Plano de un estudio en *L'art en photographie*, de Frédéric Dillaye, 1909. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k1683451.

<sup>271</sup> La gran población y riqueza de los Estados Unidos ha llamado la atención cuando se trata de comercial, pensado para este público Alphonse Liébert realizó dos publicaciones de su tratado para fotografía con particularidad en América, aunque por metonimia sólo se refería a los Estados Unidos, en esta cita es de la primera edición en 1864. Véase: LIÉBERT, Alphonse, *La photographie...*, op. cit. p.25.

<sup>272</sup> DILLAYE, Frédéric, *L'art en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent : la théorie, la pratique et l'art enphotographie*, Paris, Jules Tallendier Éditeur, 1909, p. 169.

La luz era la materia prima para lograr un buen retrato, por regla general se reproduce la luz de la manera en que el sol lo hace, desde arriba, pero con suavidad para no dar contrastes y apariencias horribles en el rostro. Hay autores que nos describen los requerimientos de luz sin mencionar el lugar, Lincoln describe esta forma de iluminación:

Como principio General la luz alta, de costado, algo en avance del sujeto, es la mejor luz directa. Se debe evitar en la mayoría de luz casos la luz vertical, es sin embargo [sin embargo] á veces conveniente para dar forma y brillo á caras ordinarias y sin expresión, pero si el individuo tiene cejas pronunciadas, ojos hundidos, ó facciones prominentes, se debe evitar la luz vertical para que no resalte las facciones.

A tales caras les conviene la luz horizontal, algo en avance del asunto, y produce efectos armoniosos y suave sin que haya peligro de que resulte sin relieve. La luz de arriba sirve generalmente para iluminar la parte de la cara que queda en sombra sin que haya necesidad de recurrir al cancel reflejador, el cual es Necesario en algunos casos. Mucha iluminación produce claros y oscuros muy intensos, dando por resultado un retrato blanco y negro. Lo que se ha de buscar es una luz suave y difusa.

Otras cosas hay que considerar á más del lugar donde proceda a la luz, por ejemplo el aspecto del día, el período del año, la calidad de luz, la situación de la galería y clase de plancha, pues una plancha de acción muy rápida necesita mayor contraste de claro y sombra que una de acción lenta. La prueba de la buena combinación de luces la redondez que únicamente puede conseguirse con medios tonos delicados, no deben notarse contrastes súbitos de claro y sombras, sino una graduación suave y perfecta.

El operador debe acostumbrarse á advertir éstos [ha de advertir estos] medios tonos sobre el modelo sin necesidad de consultar al vidrio desmerilado [esmerilado]. Combinense los efectos en el natural, y el resultado será satisfactorio.<sup>273</sup>

Al fotógrafo se le exige constantemente la observación, por un lado, del comportamiento y movimiento del sujeto para captar mejor su expresión; por otro de la manera en que va incidiendo la luz sobre el modelo. La luz natural es un fenómeno muy caprichoso, no llega igual a todo el mundo ni durante todo el año, su cambiante incidencia provocó capítulos completos en algunos tratados de fotografía del siglo XIX, el comportamiento de la luz varía bruscamente de un momento a otro, en el atardecer, por ejemplo, o en un día medio nublado. Por esta razón el operador de la cámara debía estar atento de las luces y sombras en el rostro de sus modelos:

---

<sup>273</sup> W. I. Lincoln Adams, *El instructor fotográfico...*, op. cit. p. 75.

¿De qué manera se debe repartir la luz sobre el modelo? Mr. Klary se encargará de decírnoslo:

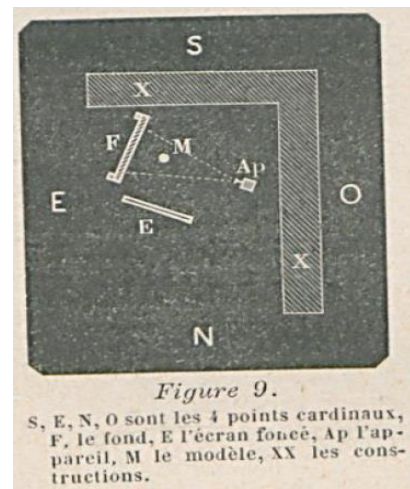
No hay ninguna parte del rostro humano que deba ser representada en el retrato como blanca. Hay partes que deben ser casi blancas, pero totalmente jamás. Es preciso que toda la cara esté más o menos sombreada y que se destaquen algunos puntos luminosos sobre las partes más prominentes, tales como la nariz, la parte alta de las cejas, la barba, etc. Muchos fotógrafos olvidan que las partes de la cara más distantes del ojo del observador deben ser las más oscuras de tono, mientras que las más cercanas deben ser las más alumbradas, con cierta graduación entre las partes claras y las partes oscuras.<sup>274</sup>

Las formas de luz evolucionaron de muchas maneras, se puso de moda el uso de pantallas para repartir la luz de forma suave y uniforme, algunas pantallas eran negras para hacer caer rápidamente la luz sobre un punto específico; también se hicieron cajas de luz, donde se ponía al modelo.



**Imagen 61.** Interior de un atelier para el retrato potográfico, Dillaye, 1909. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k1683451.

Muchas veces el fotógrafo en ciernes o el amateur no contaba con una galería de cristal, también había recomendaciones para utilizar la luz, en la ilustración de M es el modelo y Ap es la cámara, F es el fondo o ciclorama, E es la pantalla y las letras excéntricas son los puntos cardinales.<sup>275</sup> Este acomodo permitía mayor libertad a los fotógrafos, con una o dos ventanas podría lograr aceptables resultados.



*Figure 9.*  
S, E, N, O sont les 4 points cardinaux, F, le fond, E l'écran foncé, Ap l'appareil, M le modèle, XX les constructions.

<sup>274</sup> KLARY, C., *apud* REYNER, Alberto, Tomo 7, *El Retrato en las Habitaciones...*, *op. cit.* p. 125.

<sup>275</sup> COURRÈGES, André, *Le Portrait en plein Air...*, *op. cit.* p. 68.

En las dos últimas ilustraciones aparecen unas pantallas que intervienen directamente en la iluminación del retrato, así que el sistema de iluminación por reflejo de pantallas se hizo fuertemente presente a finales del siglo XIX. El rostro presenta retos en cuestión de iluminación, se desea ciertas zonas sombreadas que darán belleza y otras de gran luz; pero cualquier error dará un terminado desagradable. No existe un único sistema de pantallas, pero se apunta como autoridad a *Monsieur C. Klary*, director de la Escuela Práctica de Fotografía en París.<sup>276</sup>

Klary publicó un libro sobre este tema específico, Klary explica su sistema de iluminación<sup>277</sup>, en el uso y acomodo de las pantallas para dar ciertos efectos, pero como la luz jamás es la misma, pues emana del astro que varía según la latitud y época del año, la materia es amplia y la práctica en ella más. Al final de este apartado de iluminación presentamos algunas ilustraciones que muestran en escena el acomodo de los cortinajes de las galerías de cristal, el acomodo de las pantallas y el hermoso efecto en una buena ejecución de un retrato.

Para el uso de pantallas o reflectores se prefería el uso de pantallas que daban una iluminación por difusión, esto es, un uso más suave.

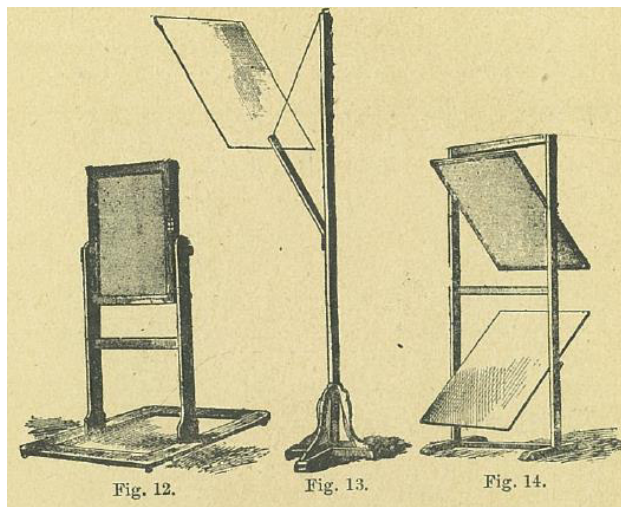
---

<sup>276</sup> A. Courrèges publica una carta de C. Klary y está firmada como C. Klary, Directeur de l'École pratique de Photographie, 13, rue Taitbout, Paris, 15 Mai 1898. Véase: COURRÈGES, André, *Le Portrait en plein Air...*, op. cit. p. 5.

<sup>277</sup> KLARY, C., *Application aux portraits...*, op. cit.



**Imagen 62.**



**Imagen 63.**

Figura 9, 12, 13 y 14 de *El Retrato en las Habitaciones*, Alberto Reyner, 1899.

En casa de la mayor parte de los comerciantes de artículos fotográficos puede uno procurarse:

La pantalla para cabeza llamada pantalla Klary, (fig.13), indispensable en las galerías ó estudios en que la luz cenital á veces molesta, sobre todo cuando la cubierta es de cristales. Esta pantalla no se utiliza generalmente en la fotografía en las habitaciones; las disposiciones que hemos señalado (pág. 95) [fig. 9] indican un reflector fácil de construir, que puede reemplazar á la pantalla de cabeza.

Las pantallas de costado (fig. 12), que se encuentran en el comercio, están generalmente construídas de modo que se pueden levantar ó bajar á voluntad.

Esta disposición ha sido adoptada con el fin de colocar la pantalla á la altura deseada para que la luz sea reflejada sobre el lado más oscuro del modelo. Casi siempre estas pantallas tienen una forma cóncava, para obtener una concentración perfecta de luz. La pantalla de costado que hemos descrito (pág. 95) [fig. 9] será suficiente para las necesidades del retratista casero.

Conviene también señalar la pantalla reflectora doble (fig. 14), llamada también pantalla de Luckard, que es el nombre del inventor. Esta pantalla consta de dos bastidores, cubiertos por un costado de tela más o menos oscura, negra, azul, etc., según el gusto del fotógrafo. Estos dos bastidores están montados sobre un chasis; son movibles alrededor de su eje más pequeño, y pueden tener, por consiguiente, el grado de inclinación necesario.<sup>278</sup>

Las anteriores descripciones ayudan a formular el tipo de iluminación con pantallas que se requería a finales del siglo XIX, si bien, estas descripciones son para un tipo amateur, el uso y especificaciones nos muestra en escena el nombre, inventor y la función.

<sup>278</sup> *Ibid.* pp. 100, 101 y 102.

En este punto, la fotografía tenía dos fuentes lumínicas. La luz solar y la luz artificial, se piensa rápidamente en la luz eléctrica, pero no es el uso común. En la España de 1899 estas son las recomendaciones de la luz artificial:

#### ALUMBRADO ARTIFICIAL

Algunas habitaciones están en tan malas condiciones de luz, que sin la ayuda del alumbrado artificial sería imposible hacer en ellas fotografías.

Los dos tipos principales del alumbrado artificial son, desde el punto de vista fotográfico, la luz eléctrica y luz de magnesio.

Del primero no hablaremos, pues no está al alcance de todos los aficionados.

##### Alumbrado al magnesio.

No sucede así con el segundo, que no acarrea ninguna instalación costosa. Varias lámparas han sido anunciadas con mucho bombo desde hace tiempo para obtener una combustión del magnesio, sea instantánea, sea regularmente prolongada ó con destellos sucesivos. La mayoría de estos aparatos salen á un precio bastante elevado, sobre todo si se tiene en cuenta que para obtener un fototipo satisfactorio hay necesidad de instalar un número de focos luminosos proporcionado á la superficie que hay que alumbrar. Para el retrato es necesario tener una batería con múltiples mecheros, resguardada por una pantalla difusora ó dos mecheros aislados. El empleo de lámparas ó mecheros intensivos está contraindicado en este caso, pues casi siempre producirían, sobre todo en manos poco hábiles, clichés de contrastes excesivos. Nos parece más sencillo suprimir todo aparato y preparar una composición capaz de desprender al quemarse la gran cantidad de oxígeno necesaria para la perfecta combustión del magnesio.

Mr. Albert Londe, que fué el primero que hizo experiencias en este sentido, empleó primero una mezcla de clorato potásico y sulfuro de antimonio ó de clorato potásico y azufre. [...]

La combustión del magnesio produce un humo abundante cargado de magnesia. En cuanto ha inflamado el cartucho se forma una nube blanquecina muy espesa, que después de elevarse hasta el techo vuelve á bajar hacia el piso, donde se aglomera dejando sobre todos los objetos que encuentra á paso un depósito de magnesia muy pulverizada. Este polvo se quita con gran dificultad, [...]

##### Alumbrado por gas y acetileno.

Hace ya tiempo que se ha tratado de utilizar la luz del gas para la fotografía dentro de las habitaciones. La luz de gas, de color amarillo rojizo, es poco actínica; hay que emplear, por consiguiente, un gran número de focos, y de aquí proviene un calor intenso en la sala de trabajo. Los numerosos inconvenientes de este género de alumbrado lo habían hecho desechar casi por completo, cuando surgió el nuevo alumbrado de mechero incandescente, que ha hecho cambiar la cuestión. [...]

#### LUZ NATURAL Y LUZ ARTIFICIAL COMBINADAS

En ciertas circunstancias, y en particular dentro de las habitaciones en que la luz natural sea insuficiente para alumbrar convenientemente el modelo, se puede recurrir á una combinación de la luz del día con la luz artificial. Este alumbrado mixto ha sido señalado por primera vez en 1894 por el capitán Sr. Puyo, unos de nuestros mejores retratistas aficionados.<sup>279</sup>

La dificultad y el costo de los alumbrados artificiales hicieron que las galerías de cristal continuaran hasta avanzado el siglo XX.

---

<sup>279</sup> REYNER, Alberto, *El Retrato en las Habitaciones*, Tomo 7..., *op. cit.* pp. 29-38.

Ontológicamente la fotografía es un fenómeno complicado, si pensamos en el simple aspecto que la luz siempre se fuga, llega, se refleja y escapa al espacio a viajar en un misterio. La misma luz en constante fuga es la que se capta a través de la fotografía, sin luz no habría retrato. Durante el siglo XIX que estaban más expuestos a la necesidad de la luz, incluso para su vida cotidiana, lo comprendían mejor. Hubo tratados completos al tema de iluminación en fotografía, traemos las palabras de Klary con consejos indispensables para lograr un estupendo retrato:

Graba en tu mente lo que agregaré:

No hay parte de la figura humana que deba representarse en un retrato como blanco. Hay partes que deben ser casi blancas, pero nunca completamente.

Es necesario que toda la figura esté más o menos sombreada y que las partes luminosas se arrojen ligeramente en las partes más prominentes como la nariz, la parte superior de las cejas, el mentón, etc.

Examina una figura humana; no hay blanco puro, incluso en las partes más iluminadas; Las imágenes de nuestros mejores pintores pueden servir como ejemplos sobre este tema.

Muchos fotógrafos olvidan que las partes de la figura que están más alejadas del ojo del observador deben tener el tono más oscuro, mientras que las más cercanas deben ser las más iluminadas, con una separación elegante de las partes claras a las partes oscuras.<sup>280</sup>

Sin duda, cuidar la gama de grises fue una prioridad, la belleza del retrato en cuanto a la iluminación es evitar a toda costa los contrastes. Dejamos para el final algunas sugerencias sobre iluminación en el límite cronológico del retrato burgués. El retrato de perfil es el más complicado de lograr, aquí algunas directrices para lograrlo:

[...] una fotografía de frente o tres cuartos, en la mayoría de los casos, parece darnos un parecido más exacto y más satisfactorio que un retrato de perfil; [...]

[...] El método más utilizado para iluminar retratos es dejar caer la luz sobre el modelo en un ángulo de aproximadamente 45 °, lo que evita la planitud resultante de demasiada luz y le da a las líneas un buen modelado sin sombras que son muy duras. Para una cara de retrato o tres cuartos, este método siempre da sustancialmente el mismo resultado; pero, si se trata de un retrato de perfil, será fácil ver en el primer intento que el efecto obtenido varía con la posición de la cabeza y que, sin cambiar nada en la iluminación, el lugar donde se Operamos, podemos

---

<sup>280</sup> KLARY, C., *Application aux portraits...*, op. cit. pp. 12 y 13.



obtener dos o tres efectos diferentes, simplemente girando la cabeza del lado del modelo de la luz o en la dirección opuesta.<sup>281</sup>

El autor comenta que el retrato de perfil casi nunca se realiza pues exige una pureza de líneas que casi nunca se encuentran, pero en caso de encontrarla, deja estos consejos para lograr un bonito retrato de perfil. El tema de iluminación es basto, pues como ingrediente indispensable en la fotografía, sencillamente lo es todo.



**Imagen 64.** Detalle de fotografía, en el libro *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k98029452.

En este punto podemos apreciar de mejor manera las siguientes imágenes que muestran primero las hermosas fotografías al carbón por Liébert<sup>282</sup> y de forma posterior, el andamiaje lumínico de un atelier para producir los retratos. En particular para el retrato número 3 podemos apreciar un juego de pantallas y el uso del reflector cónico de V. Rose<sup>283</sup>, que tiene como objetivo iluminar sin que aparezca en el ojo como una fuente lumínica. Liébert utiliza en casi todos los retratos la pantalla C.Klary y la pantalla doble Luckard, usa el reflector cónico en los retratos 1, 2, 3 y 4; para los retratos 7, 8 y 9 presentan un reflector cóncavo.

---

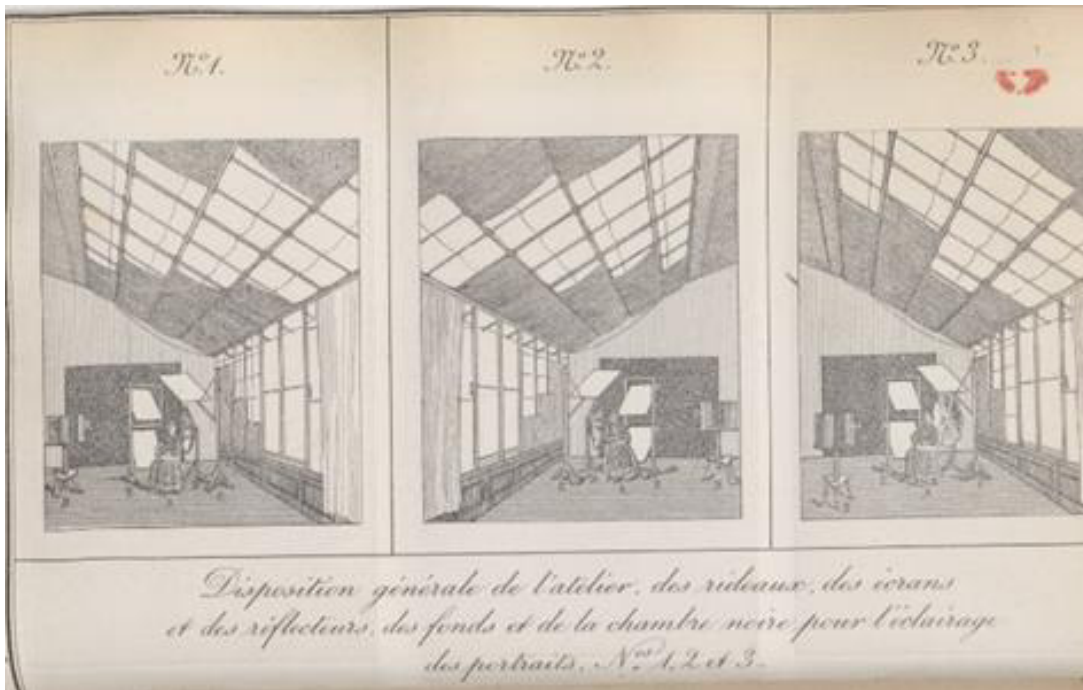
<sup>281</sup> PHOTO-GAZETTE Revue Internationale Illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent, G. Mareshal, Paris, SN, 25 de marzo de 1910, pp. 81 y 82.

<sup>282</sup> LIÉBERT, Alphonse, *La photographie...*, op. cit. pp. 80 y 81.

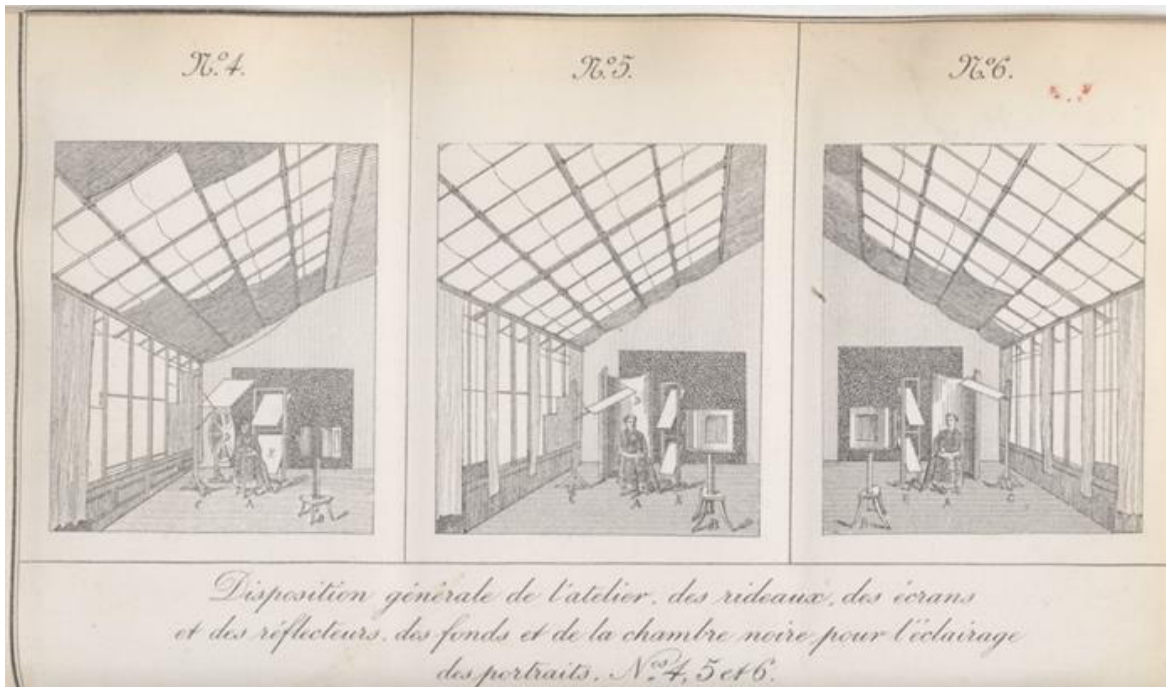
<sup>283</sup> *Ibid.*

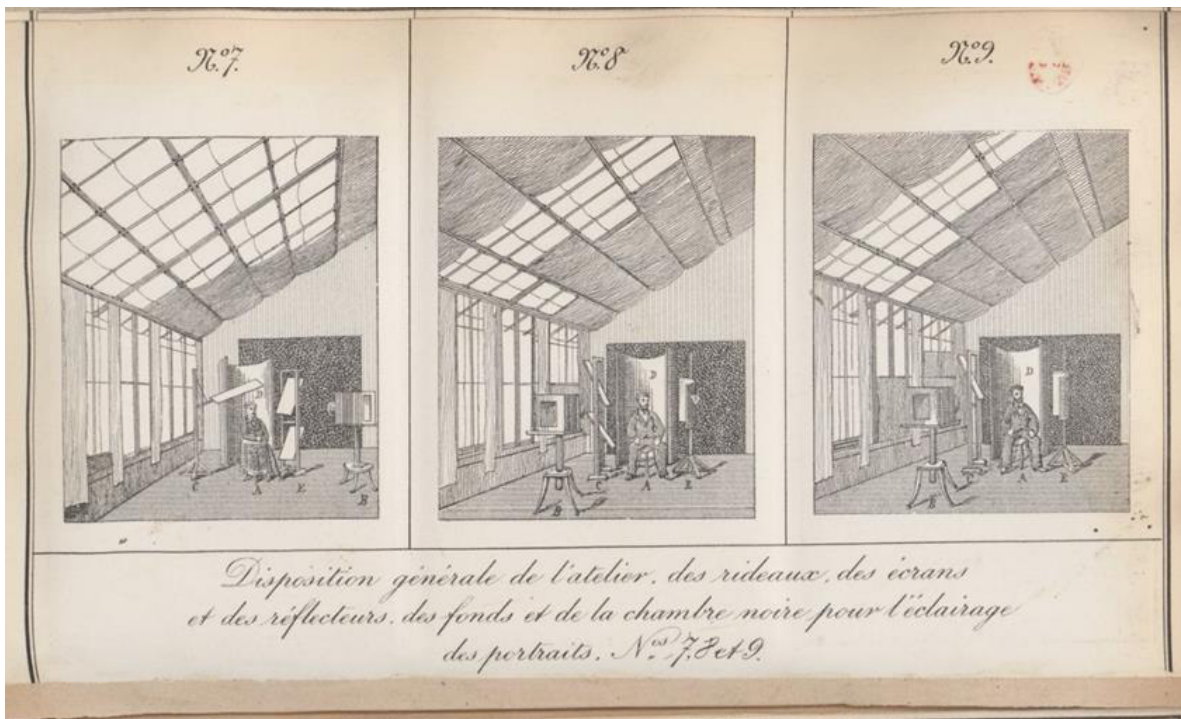


*Photographies demi-brillantes, au chlorure, tirées à 1,500 exemplaires, dans les ateliers et d'après les clichés de M. A. Hubert (spécimens d'éclairage)*



*Disposition générale de l'atelier, des rideaux, des écrans et des réflecteurs, des fonds et de la chambre noire pour l'éclairage des portraits, N°s 1, 2 et 3.*



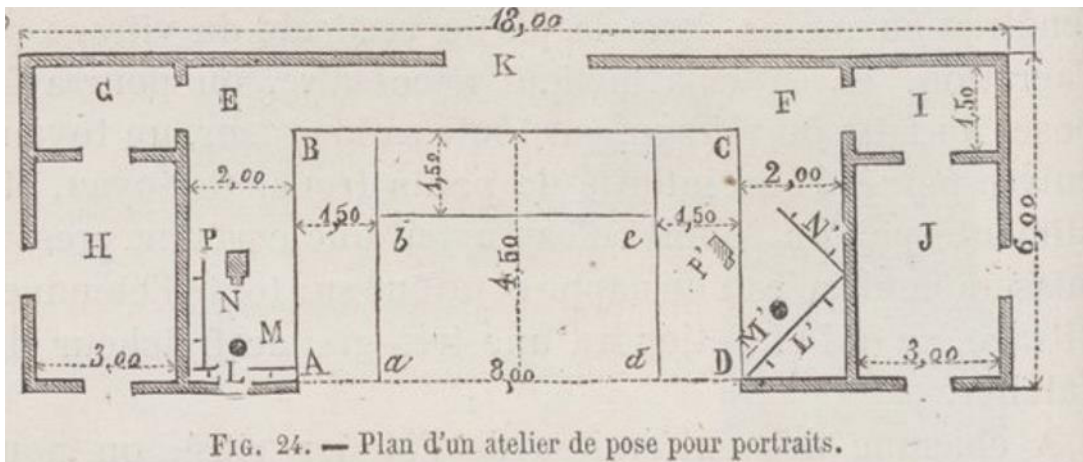


**Imagen 65.** Fotografías e ilustraciones del acomodo de la galería de cristal en el salón de pose, en el libro el libro *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k98029452.

Aquí vemos los elementos en juego para la iluminación: la galería de cristal y la posición del cortinaje, el fondo, en este caso un fondo semi-circular que se prefería

en Estados Unidos, las pantallas y/o reflectores, la posición o postura del modelo con respecto a la luz y, por supuesto, la cámara. La iluminación a la Rembrandt fue una constante en la moda de fin del siglo XIX, una bella iluminación suave de claroscuro, en retrato de busto en una presentación ovalada hacían las delicias de la imagen.

Un determinante en la iluminación era el lugar para tomar los retratos. Ese espacio, así como otros elementos de la fotografía de esa época presenta un problema de terminologías fotográficas convencionales. Algunos llaman sala de pose, otros, galería de cristal, otros más, galería; el asunto es que eso complica más la investigación de cómo estaban organizados los estudios. A manera de visión general, en la imagen 58, ilustramos como se organizaba un atelier para retratos en un solo piso.

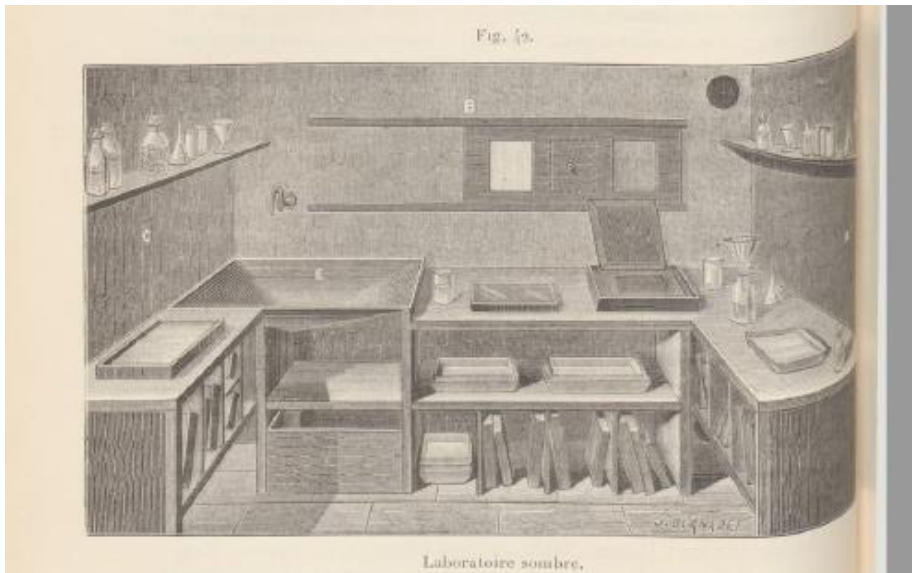


**Imagen 66. Plano de un atelier,** en *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k98029452.

El rectángulo central es la galería o salón de toma, H es un baño para asearse o arreglarse, la parte E y F se utiliza para colocar fondos y atrezzo, J es el laboratorio o ahora llamado cuarto oscuro.<sup>284</sup>

El cuarto oscuro puede estar representado por la siguiente ilustración:

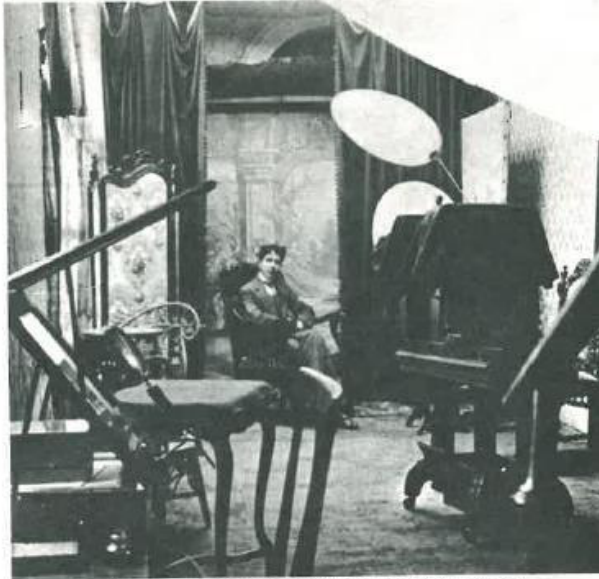
<sup>284</sup> LIÉBERT, Alphonse, *La Photographie en Amérique, traité complet de photographie pratique par les procédés américains sur glaces, papier, toif a tableaux, toile caoutchouc, plaques mélainotypes pour médallons, etc.*, París, Leiber, Libraire-Éditeur, 1864, p. 52.



**Imagen 67.** Ilustración en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k62182805.

Así debió verse un cuarto oscuro, para los muebles y las repisas e instrumentos existió una razón de ser, un momento marcado por la historia de la fotografía, sus usos y procesos. La fotografía y sus estudios es una modulación de las sombras y sus luces.

Durante el reinado de la fotografía burguesa podemos ver que la iluminación constante es la luz suave, se busca evitar los contrastes y puntos iluminados de forma destacada, se desea repetir la iluminación natural del sol que cae sobre el rostro y forma sombras según la fisionomía del modelo, pero de una manera tenue para agrandar al ojo, también se utilizaron toda suerte de objetos, desde las salas de toma fotográfica hechas de cristales como si fueran un hermoso invernadero al estilo del siglo XIX, el uso pantallas blancas, oscuras, pañuelos en las piernas del modelo, cajas de luz, muy en sus inicios se incluyó cubrir con polvo todo el estudio para evitar cualquier reflejo inconveniente. Los procesos fotográficos avanzaron con rapidez, ellos provocaron que la toma fotográfica fuera más controlada, rápida y fácil, pero la técnica de iluminación se mantuvo durante más tiempo.



AUTOR NO IDENTIFICADO. Gabinete fotográfico, Puebla, Pue., fin de siglo.

**Imagen 68.** Gabinete fotográfico en Puebla, c 1890 – 1899. imagen en- *Memoria del Tiempo*, 1989.

En esta imagen<sup>285</sup> podemos apreciar un estudio de fines del siglo XIX en Puebla, México; al fondo aparece el ciclorama, los cortinajes, las pantallas de iluminación, el abundante mueblaje o atrezzo, un pie de cámara grande junto con una cámara cubierta. Delante del ciclorama, el modelo sentado, por la proyección de las sombras, comprendemos que la luz es cenital. Esta disposición funciona muy bien, aunque limitaba la diversidad de iluminación.

En los poblados pequeños y distantes de las capitales mundiales, la iluminación se redujo al mínimo de gasto, una sala de toma fotográfica más pequeña con mucho menos cristales, esto afectó los tipos de iluminación en el rostro, los retratos de Aguascalientes a simple ojo, no tienen tanto esmero en el uso y control de la luz.

#### III. 2. 2. 4. *La pose.*

La actitud corporal y la colocación del fotografiado las determinaba el director de escena, es decir el fotógrafo. La colocación del sujeto dentro del espacio de representación atendía a cuestiones de orden compositivo, formal y simbólico, en tanto se relacionaba con la importancia social del sujeto y con determinados valores culturales.

---

<sup>285</sup> REYES, Francisco, *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, México, INBA, CONACULTA, 1989, p. 35.



**Imagen 69.** Photo-Gazette 25 de octubre 1910.

La pose es parte del embellecimiento del retrato porque a través del acomodo se podía favorecer la imagen, mover unos centímetros aquí o allá, sentados, de pie la toma de frente, perfil etc. para lograr disimular los defectos. El acomodo de las manos es complicado siempre ante una cámara, pero los preceptores del siglo XIX ya tenían un repertorio que daba excelentes visuales, además decía de las cualidades morales del modelo, como ser de buen gusto y cultivado.

Los accesorios, el mueblaje o atrezzo no siempre estaban desligados en las explicaciones y recomendaciones de los preceptores fotográficos, cuando únicamente apuntan a lograr una extraordinaria imagen, es de entender que expliquen todos los recursos disponibles, nosotros para fines de estudio hemos decidido separarlos en la medida de lo posible pero muchas veces es imposible sin cercenar su contenido, la recomendación siguiente es un caso de esta naturaleza, pues vemos elementos como la fisionomía, la pose, y hasta el mueblaje entran en ayuda de embellecer el retrato, veamos las recomendaciones de Reyner para mejorar un retrato:

[...] La colocación del cuerpo puede hacerse muy expresiva de la misma manera. Las manos y los brazos en particular se prestan para obtener esta expresión. Los de una señora sugieren algunas de las más bellas líneas de la naturaleza, y, sin embargo, una de las cuestiones que se proponen más frecuentemente á un fotógrafo es ésta: ¿Qué hago con las manos? No hallo colocación.

Es conveniente evitar la formación de ángulos rectos ó agudos en las articulaciones y colocar las manos de modo que no se vean por entero. Hay que recordar que los objetivos ordinarios, y especialmente los de corta longitud focal, no hacen bien los escorzos.

El libro inevitable, una carta, pueden á veces ser muy útiles. El abanico, para una señora en traje de *soirée*, será muy conveniente y ayuda á la composición. Las flores y las frutas casi siempre vienen bien, y las plantas, cuando se hace de ellas un uso moderado, pueden estar comprendidas entre los objetos necesarios para el trabajo corriente, salvo algunas veces las plantas artificiales. Un caballete es un accesorio útil y puede determinar una buena disposición para un grupo.



Para un retrato de hombre de tres cuartos, el sombrero y el bastón son un gran recurso; pero en algunos casos, una colocación sencilla con los brazos caídos naturalmente será preferible.

Como asiento, sobre todo para mujeres y niños, no hay nada mejor que el taburete árabe, pero un cofre de dimensión conveniente, con un tapete ó una piel colocada encima, puede usarse muy bien.

Pocas galerías poseen un diván, una hamaca; sin embargo, un objeto de este género compensa el espacio que ocupa por los servicios que presta.

Las personas altas y delgadas estarán mejor sentadas; si la figura es muy delgada ó falta de elegancia, puede ser corregida con el empleo de una silla volante de elegante hechura. Por el contrario, las personas de baja estatura ó corpulentas estarán mejor de pie; lo mismo sucede para una mujer que tenga un rostro bonito y un traje de ceremonia.

Una señora muy gruesa, que tenga más ó menos papada, estará mejor si se le hacen doblar y apoyar los brazos sobre algún accesorio conveniente, de manera que se proyecte la cabeza hacia adelante para dar salida á la barba. El cuello del vestido tendrá que estar suelto.<sup>286</sup>

En términos formales se buscaba captar el cuerpo humano de manera proporcionada, según los viejos cánones de representación naturalista dictados por la perspectiva del Renacimiento. El fotógrafo debía poseer un “conocimiento profundo” de la perspectiva. Según Klary, la determinación de la pose se consideraba a partir de este criterio, es decir que ésta – entre otros elementos, como la iluminación o el retoque – puede permitir esconder defectos físicos y corregirlos: “[...]si un modelo tiene caídas las comisuras de la boca, haciéndole inclinar un poco la cabeza (en actitud de leer por ejemplo) las líneas de la boca tomarán una forma más agradable [...]”<sup>287</sup> La búsqueda de la representación de la figura humana, aplicando los cánones de proporción ya mencionados provocaba que el fotógrafo buscara poses adecuadas, ya que el fotógrafo deberá observar con cuidado la conformación de la figura y el rostro de su cliente para obtener la imagen más favorable, elegir correctamente frente a lo que la naturaleza presenta:

Para nosotros el verdadero sentimiento artístico consiste en el poder que posee una persona de encontrar lo bello en la naturaleza y en el arte, y que de acuerdo con las reglas pueda explicar, por ejemplo, por qué es el mejor el punto de vista escogido en la reproducción de un objeto cualquiera, por qué es atractiva la composición de un retrato; una persona así, capaz de analizar todas las partes que componen un cuadro, podrá formular exactamente la idea é intención del artista.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> REYNER, Alberto, Tomo 7 *El Retrato en las Habitaciones...*, op. cit. pp. 148 y 149.

<sup>287</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. p.18.

<sup>288</sup> *Ibid*, p. 11.



**Imagen 70.** Photo-Gazette 25 octubre 1910

Aunque algunas poses fueron tomadas de los códigos de la representación pictórica, parecería existir un repertorio que se relaciona con la codificación de valores culturales determinados. Una mujer siempre adopta poses de decoro y pudor, dos valores fundamentales en la sociedad del siglo XIX; una dama no sería tomada en poses donde se pusiera en duda su decoro; hasta los caballeros eran colocados en actitudes que denotaran su posición social.

A través de la pose es como se determina la actitud y conducta del fotografiado. Las variantes determinadas por sexo, edad y tipo de representación debían ser correctamente manejadas por el fotógrafo “Nunca se de á una anciana la misma actitud que á una joven en traje de baile, ni tampoco se debe colocar á un niño en la misma posición que á un viejo.”<sup>289</sup>

El rostro es importante en los asuntos de la pose, se cuidan los ojos pues debían tener un acomodo especial para expresar tranquilidad, la nariz, las mejillas, la boca y las manos tenían serias recomendaciones para lograr bonitos efectos:

**OJOS.** — La dirección de los ojos es asunto importantísimo en un retrato; no se voltee nunca la cara á un lado y los ojos á otro, pues el efecto es horroroso; siempre y por siempre debe voltear los ojos al lado á donde lo haga la cara.

Si el modelo usa anteojos é insiste en conservarlos, las dificultades aumentaran; cúidese mucho entonces de evitar las falsas reflexiones en los ojos lo mismo que los efectos de refracción en las mejillas; aconséjese cambiar los anteojos por montaduras solas, sin vidrios; pero esto no es conveniente, porque se pierde naturalidad de la vista, y la persona que no puede distinguir sin anteojos hace grandes esfuerzos, arruga la frente y en fin se pierde la naturalidad por completo.

---

<sup>289</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. p. 21.

NARIZ. — Es raro que la nariz sea perfectamente recta; inclinada á uno ú otro lado, las dos partes de la cara aparecen completamente distintas. Si la nariz está torcida á la izquierda y el retrato se toma de este lado, se acortará más, sucediendo lo contrario si se toma del otro; esta observación será muy útil cuando se trate de esta facción exageradamente larga ó corta; si es muy larga póngase la cara de frente; si es muy levantada, levántese la cámara todo lo necesario para evitar que se vea su interior.

Póngase la cara un poco de lado cuando se trate de modelos cuya nariz sea redonda, chata ó gruesa.

En las posturas de perfil hágase que la nariz sobresalga de la línea de la mejilla.

MEJILLAS. — Si el modelo tuviere pómulos alientes y mejillas huecas, evítese la luz de arriba y póngase de frente iluminando bien dichas mejillas; pero si fuere posible póngase de perfil el modelo; si un carrillo fuese más abultado, evítese el que se vea; pero si no se pudiere hágasele reposar sobre la mano.

Las caras arrugadas de personas ancianas, requieren fuerte luz de frente, sin muchas sombras; la posición más ventajosa es la de frente ó casi de frente.

BOCA. — Las bocas chicas y delgadas pueden ponerse más o menos de frente, haciendo lo contrario con las grandes y gruesas. Las bocas abiertas que dejan ver los dientes grandes y muy aparentes, no pueden cerrarse sin dar mal aspecto á la cara; en este caso debe recurrirse juiciosamente á la mano, á un abanico, á una flor, etc.; pero siempre es difícil un buen arreglo.

MANOS. — Poner las manos en un retrato es siempre una experiencia peligrosa; nunca se echen brazos y manos hacia adelante, pues esto llama la atención del observador, haciendo perder á la cara.

Recuérdese siempre que la cara es lo principal de un retrato; modifíquese, varíense los efectos hasta donde se pueda.<sup>290</sup>

Otro aspecto importante para el acomodo del cuerpo, del modelo ante la cámara es evitar los errores que causa la luz en ciertas partes del cuerpo. Los ojos azules daban ojos blancos por el tipo de químicos, en general el color azul daba blanco como se explicó con anterioridad; se debía tener cuidado con todo aquello que fuera de ese color, ropa, tapiz, ojos, etc., también Klary da consejo ante tales circunstancias:

Una de las reglas fundamentales del sistema de iluminación, que es el tema de este trabajo, es posponer al ojo la regularización de la luz, ya que calculamos la posición del colocador y la luz hasta que Los puntos brillantes aparecen iguales en ambos ojos.

[...] Los ojos negros u oscuros a menudo se ven privados de su brillo o su vida por el reflejo de los objetos que los rodean. Estas reflexiones a veces provienen de la alfombra o las cortinas, o incluso de las paredes del estudio; a menudo son muy problemáticos, y la mejor

---

<sup>290</sup> KLARY, C. *El fotógrafo retratista...*, op. cit. pp. 51 y 52.

manera de evitarlos es examinar los tonos permanentes que rodean al setter y producen estos efectos desafortunados.

[...] Las cortinas azules, las paredes del taller pintadas o tapizadas en azul son la causa de muchos defectos de este tipo, especialmente porque el reflejo del azul en el ojo no se ve de inmediato y se vuelve blanco en la fotografía. La gran dificultad que tenemos para fotografiar ojos azules proviene de allí, porque todos estos reflejos no se ven tan fácilmente como en los ojos negros.<sup>291</sup>

La pose era la mejor arma para limar los defectos de los modelos, porque según el defecto se acomodaba, hemos visto los cambios que se hacían según el tipo de nariz, boca y pómulos. La disposición de la luz y el modelo daba efectos que favorecían. Nuevamente revisemos otros consejos para el acomodo del posante en cuanto al rostro:

Será conveniente que hagamos algunas observaciones sobre el rostro humano.

Artísticamente hablando toda cara tiene dos lados distintos, y se debe escoger [escoger] siempre la mejor.

Los caballeros generalmente se parten el pelo a un lado y siempre se escoje [escoge] ese lado á menos que medien causas para que se escoja el lado contrario. A veces la cabeza está a media calva al partir de la división del pelo y por éste ó cualquier otro motivo se dará la preferencia al lado contrario.

Debe empolvase el pelo sí es muy Rubio o Colorado, a menos que se emplee una plancha ortocromática. Si la frente es demasiado alta se acorta impinando la cámara. si los ojos son azules se resguardan de la luz. Ojos hundidos requieren Mucha luz de frente, y muy poca luz perpendicular. Si se tiene algún defecto en un ojo, se coloca de tal manera que quede obviado el defecto y es preciso tomar el retrato de perfil. Si un ojo es mayor que otro es preferible hacer resaltar el más grande. Si un ojo es más alto que otro y no hubiese nada que lo impidiera, se retrata el ojo más alto. Si los ojos son muy pequeños y medios cerrados se hace mirar hacia arriba, y si muy grandes y con aire asombrado se alinean hacia abajo.

Cuando se toma un retrato de lleno se puede mirar de frente, Pero inclinando el cuerpo de un lado. No se presenten nunca la cara y pecho ambos de lleno [de frente]. La dirección de los ojos es muy importante. No se permita que la cabeza quede en cierta dirección y qué los ojos se fijen en otra parte porque es muy perjudicial. Si la persona es miope y lleva espejuelos se deberá tener mucho cuidado con la reflexión falsa que puede producir los lentes del espejuelo. Si se coloca mal el reflejador, puede reflejar tanta luz que borre enteramente los ojos. En muy pocos casos se dá con una nariz derecha, y ambos lados parecen enteramente distintos. Si se retrata por el lado izquierdo se acorta la nariz y si por el lado derecho queda más larga. Si la nariz es muy larga sáquese el retrato casi de frente. Si la nariz es inclinada hacia arriba se levanta la cámara lo más posible. Si la nariz es gruesa o chata se retrata de perfil. Cuando los

---

<sup>291</sup> KLARY, C. *Application aux portraits...*, op. cit. pp. 45 y 46.

huesos de la mejilla sean pronunciados y las mejillas hundidas se debe tener cuidado con la luz de arriba no sea muy fuerte, y se toma tres cuartos de cara, iluminando bien las mejillas, aunque á veces se presentan ciertos casos en que conviene tomarlos de perfil. Si una de las mejillas está algo regordecida se evita el lado, y si no es posible, se hace que la mejilla descansa sobre una mano.

Los ancianos y caras arrugadas conviene que se retraten de frente, y necesitan luz muy fuerte, sin mucha sombra.

las bocas pequeñas se sacan de frente, y lo contrario si la boca es grande y los labios gruesos.

Es muy difícil retratar individuos con bocas grandes, abiertas y dientes salidos. lo mejor es dar conversación al individuo, y cuando se va la oportunidad más favorable se hace la exposición.

Es mucho más difícil sacar retratos de cuerpo entero y de tres cuartos que no cabezas y bustos, y entonces es necesario usar fondos de fantasía muebles y accesorios que concuerden con el fondo y el vestido del individuo.

Para una señora lo mejor es una posición sencilla sin que sea estudiada. se juntan las manos en frente ó por variarse descansa una sobre una silla ú otro mueble cualquiera.

En algunas posiciones queda muy gracioso si se echan las manos por detrás.

Cuando se emplean muebles para ayudar á combinar la posición y forma del cuadro, es muy conveniente un pedazo de encaje o cortina bien ondulada, cada esconder algunas partes y sacar en relieve. Es más fácil la posición sentada, se puede dar más acción al retrato y colocar mejor las manos, obteniendo de esta manera vida y expresión en el conjunto. Un abanico en la mujer se presta mucho, un libro, la costura, ó cualquier cosa por el estilo.

Lo más difícil es colocar las manos. Los brazos y manos deberán retrato retraerse en posición y en tono siempre que formen parte del retrato. Se presenta siempre el filo de la mano así a la cámara, y sin que descansa pesadamente sobre ningún objeto, para no desfigurar la forma natural, y los dedos deberán acercarse con gracia. Las manos por lo regular salen demasiado grandes y para evitarlo se colocan en línea perpendicular á la cara. en algunas posiciones la mano queda más grande que en otras especialmente cuando se ve el ancho respaldo, ó cuando los dedos se entrelazan. una mano bien formada es preciosa y después de la cara debe dársele la más detenida atención al combinar el retrato.<sup>292</sup>

Los brazos y manos deben tener un acomodo cuidadoso, las poses del siglo XIX no eran muy variadas, ni los encuadres, algo que daba armonía al cuerpo y sensación de movimiento es sin duda brazos y manos. Si se cuidaban los escorzos se obtenían grandes resultados complacientes al ojo.

---

<sup>292</sup> LINCOLN, W. I., *El instructor fotográfico...*, op. cit. pp. 75, 76 y 77.



**Imagen 71.** Photo-Gazette 25 octubre 1910.

Una pose común entre las damas es sentarse a leer, algo que se ha comentado, la razón principal no es sólo el signo de educación, también es una pose que permite acomodar el cuerpo para verse más armonioso, lucir un figura agradable y educada:

A veces son los codos los que se colocan demasiado cerca del cuerpo, formando ángulos agudos en lugar de la curva elegante que siempre se debe buscar obtener; en otra ocasión, los brazos se colocan de tal manera que forman dos líneas paralelas, como suele ocurrir cuando la modelo sostiene un libro con ambas manos.

Para evitar este escollo, generalmente será suficiente pedirle a la persona que posa que sostenga el libro en la parte superior con una mano y coloque la otra mano en la esquina opuesta, es decir, el otro extremo de la diagonal de las dos páginas. También podemos colocar los dedos como si la mano se estuviera preparando para pasar la página, este último medio da una sensación de movimiento muy agradable. En la mayoría de los casos, será bueno doblar la mano ligeramente desde la muñeca hacia arriba o hacia abajo, para evitar la apariencia de rigidez, porque es bastante seguro que las líneas curvas son siempre de mucha preferible a las líneas rectas en todos los retratos, ya sean pintados o fotográficos.<sup>293</sup>

<sup>293</sup> D'OSMOND, H. "Les bras et les mains dans les portraits photographiques" en PHOTO-GAZETTE Revue Internationale Illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent, G. Mareshal, Paris, SN, 25 de octubre de 1910, p. 225.

La pose es el acomodo del cuerpo ante la cámara, su única finalidad es hacer lucir de forma agradable al modelo, la pose obedece a diferentes circunstancias, la incidencia de la luz, el ocultamiento de ciertos defectos, destacar las cualidades, hacer ver al modelo más inteligente, más hermosos etc., todas estas circunstancias son para embellecer el retrato con el sutil cuidado de mantener el parecido.

### III. 2. 2. 5. *Proto planos del retrato.*

Otro aspecto para embellecer el retrato es la pose dentro del plato fotográfico, aquí hemos llamado proto planos porque ha ido evolucionando y sumando muchas más en el retrato contemporáneo. Estos proto planos del retrato son importantes porque favorecen o desfavorecen al modelo según la fisionomía, por regla general tres cuartos de pie favorecen a las mujeres mexicanas por ser de mediana y baja estatura y no tener un cuerpo muy esbelto.

Durante el siglo XIX son tres poses: de pie, media figura y retrato de busto. Disdéri lo determina ya en 1862: "El retrato puede representar a la persona, ya sea en pie, en media figura o en busto; incluso hacemos retratos con la cabeza sola del individuo."<sup>294</sup> Cada una tenía especificaciones y posibilidades según la ocasión, revisemos las primeras recomendaciones que hace Lerebours:

Como regla general: si hace un busto, debe colocar la cámara aproximadamente al nivel de los ojos; Se deducirá que el cráneo, la parte intelectual de la cabeza, adquirirá un ligero desarrollo. Algunas fisionomías piden ser vistas desde el frente, el mayor número de tres cuartos, mientras que otras, de perfil muy hermoso, no tienen encanto en las dos primeras posiciones.<sup>295</sup>

Cada proto plato tenía especificaciones, recordemos nuevamente que los manuales del siglo XIX en fotografía, muchos de ellos tenían como objetivo enseñar el oficio a los nuevos integrantes, cada explicación va encaminada en ese sentido. Veamos nuevamente a Disdéri que, como un tutor paciente, explica las reglas y disposiciones para cada toma:

El retrato completo [de pie] puede expresar más de la semejanza completa del individuo es completamente diferente: es el hombre completo el que se encuentra allí, desde la expresión de la fisonomía hasta los mejores tonos de actitud y proporción; ¡Pero qué dificultades no

---

<sup>294</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. p. 274.

<sup>295</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie...*, op. cit. p.74

presentan al artista la disposición perfecta del personaje desde el doble punto de vista de la semejanza y la belleza!

En el retrato de cuerpo entero, no se trata solo de las inflexiones del cuello, la disposición de los brazos; Es el juego de las articulaciones grandes, como las vértebras, lo que determina la situación general de las otras partes del cuerpo, y la posición visible de los pies no permite ocultar del ojo la ausencia de equilibrio en el movimiento. Todo es una solidaria composición en tal retrato. Algunos excelentes [retratos] que ya tienen la inclinación de la cabeza, la disposición de los hombros y los brazos, el movimiento del torso [en la composición], si cometes el más mínimo error al doblar una rodilla o colocar un pie equivocado, destruyes toda la lógica. de la pose. Y nada es más fácil en tal retrato que caer en la incomodidad, la improbabilidad y la fealdad.



**Imagen 72.** Louise Cahen, Álbum de retratos de la familia Montefiore et Cahem d'Anvers, Disdéri, c. 1870 y 1890. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304, núm. ark:/12148/btv1b84323224

Entendemos cuánto aumenta la dificultad por la necesidad de parecerse. El retrato media-figura debe darle a la persona una idea casi completa; muestra la actitud del cuerpo e indica la dirección de las partes inferiores que están ausentes. Si el modelo está de pie, el marco lo cortará a la mitad de los muslos; si la modelo está sentada, mostrará la rodilla a la rodilla; de lo contrario, la pose ya no se entendería como un todo y dejaría una onda desagradable en la mente del espectador; los brazos y las manos deben, por la misma razón, volver al campo de la imagen.

En el [retrato] busto vertical, la persona muestra la parte inferior del pecho, sin manos ni brazos. Es la cabeza en la que está todo aquí, y el busto está representado solo para soportarla y darle su verdadero volumen. Si uno hacía ver demasiado busto, el ojo del espectador desearía los brazos, las manos, los movimientos del torso. Sin embargo, uno no debe caer en el extremo opuesto, mostrando muy poco busto, ya que la cabeza parecería desproporcionada; La naturaleza del modelo debe guiarlo en la importancia que se le debe dar al busto, y los cambios que puede extraer del contraste le ofrecen grandes recursos para obtener la semejanza y aumentar la belleza. De lo que acabamos de ver se deduce que no se debe hacer la cabeza sin un busto: el efecto de tal retrato es bastante franco y modesto, y no



ofrece ningún punto de comparación que pueda ajustar para el ojo las proporciones de la cabeza en relación con resto del cuerpo, de donde deriva más llamativo del individuo.<sup>296</sup>

Seguramente era un error recurrente en el retrato de pie, romper la armonía, pues habiendo tantos componentes en juego es comprensible que alguno se pueda escapar. En la actualidad es muy difícil que pensemos que una imagen está incompleta, nuestros ejercicios de deconstrucción de la imagen después del siglo XX nos permiten completar visualmente casi cualquier retrato por más desfragmentado que se nos presente; pero para las personas del siglo XIX, una cabeza mal tomada como en el busto o en una posición incómoda la imagen de medio cuerpo podría significar que algo estaba mal, algo faltaba, porque la mirada decimonónica no estaba acostumbrada a completar con facilidad. Esta es la razón por la que Disdéri explica cómo realizar un buen retrato sin que el espectador desee más del cuerpo faltante en el caso del retrato de medio cuerpo y de busto.

El acomodo de las formas y el cuidado de los escorzos<sup>297</sup> es una manera de lograr belleza en el retrato, pero también hay otras disposiciones especiales para cada proto plano, Klary explica la iluminación en algunos de ellos, que obvio, no será la misma:

La aplicación de todos estos principios es igualmente necesaria ya se trate de un retrato de busto, medio cuerpo ó entero.

En la iluminación de una cabeza, sobre todo, es donde el artista dará la prueba de su habilidad; allí manifestará su talento fundiendo perfectamente la sombra con la luz que extendiéndose al derredor de la parte más alta donde no es más que un punto va decreciendo por delicadas gradaciones de tintas hasta la sombra más fuerte: así, en una composición, una cabeza quedará artísticamente iluminada con la aplicación conveniente de la luz y la sombra. [...]

En el retrato de busto es importantísimo darle un fondo bien sombreado; colocando las partes más oscuras de este fondo del lado de las más claras del modelo; frecuentemente es indispensable hacer esto para aumentar el brillo y belleza de la cabeza.

Respecto de esta masa de sombra en un retrato de busto ó en pié, es inútil observar que aun allí donde no es vigorosa no debe ser un solo punto el que haga desaparecer todas las partes donde es extensa.

---

<sup>296</sup> DISDERI, André, *L'Art de la Photographie...*, op. cit. pp. 274-276. El subrayado es mío.

<sup>297</sup> Se cuidaba muy bien el arreglo del cuerpo de acuerdo a la técnica de pintura del escorzo que facilitó un acomodo armónico y con la ilusión de volumen.

Hasta en el retrato de busto, en que hay que representar tan pocos paños, el efecto de su disposición es extraordinario; porque da un balance conveniente á las líneas contribuyendo á la unidad del conjunto [...] <sup>298</sup>

La disposición de las luces y sombras darán una apariencia bonita a la imagen y ese manejo hermoso hace que retratos de busto tengan un esfumado perdido en los límites de la imagen, tal efecto ayuda a disipar la ausencia de la figura completa. La Enciclopedia del Fotógrafo Aficionado, en su tomo 7, tiene un capítulo especial “Colocación del Modelo” en este capítulo no sólo sugiere la pose, también toma los proto planos. Reyner toma en cuenta más elementos que la pose, cuida la iluminación la fisionomía y atuendo del modelo:

#### RETRATO – BUSTO

Para el hombre, la mejor colocación es aquella en que los hombros forman un ángulo recto con la cámara oscura, el cuerpo más bien inclinado hacia adelante que hacia atrás. Los hombros Presentados de frente dan un aire de fuerza, completado por la colocación de pie, que produce la impresión de la viveza y de la juventud. Esta colocación hace además resaltar la barba, lo cual es muy importante cuando esta parte de la cara es un poco pronunciada en el modelo.

Para completar lo dicho, añadiremos que otro autor ha aconsejado, cuando se hace el retrato de un hombre muy delgado, colocar sobre los hombros un gabán, para disimular la estrechez del pecho.

Una cara llena rara vez produce un efecto agradable. En este caso, el cuerpo estará ligeramente inclinado con relación á la cámara, pues la cabeza y el cuerpo, colocados exactamente en la misma línea, producen un sentimiento de dureza. Sin embargo, si una colocación de 3 cuartos parece que conviene más al modelo, se colocará el cuerpo como lo hemos indicado anteriormente, y el modelo volver a la cabeza hacia la dirección deseada, Hasta que se encuentre la mejor línea de conformación de la mejilla, de la nariz, etc.

Volver la cabeza hacia la derecha ó la izquierda no es indiferente; hay que tener en cuenta el carácter de la cara y de la luz escogida. Supongamos que estamos en presencia de un alumbrado que caiga sobre la cara bajo un ángulo de 45° próximamente y alumbrado un punto cualquiera de uno ú otro lado, por ejemplo, la parte de la cara más cercana al aparato, dejando así en la sombra una tercera ó cuarta parte de la cara vuelta del lado opuesto del aparato. La Mayor parte de la cara, qué debe ser la que presenta el aspecto más ventajoso, estará vuelta hacia la luz. Con un alumbrado tal, la nariz se verá de la mejor manera, la oca aparecerá un poco inclinada, el lado más alto hallándose en la sombra, y la fotografía dará entonces la idea más simétrica de la cara. Si se hiciera de otro modo, y que el lado más corto del rostro, es decir, el lado en que la distancia entre el ángulo de la boca y el ángulo más lejano del ojo es menor, estuviera más próximo a la cámara, toda diferencia que pudiera existir entre los dos lados de la cara sería seriamente exagerada.

Si como sucede á veces el aspecto que presenta el lado más corto de la cara es notablemente el mejor, y si en esta situación la nariz se presenta bien, este lado puede volverse hacia la luz

---

<sup>298</sup> KLARY, C. El fotógrafo retratista..., *op. cit.* pp. 44-46. El subrayado es mío.

y la cámara dirigida de modo que queden dos tercios de cara en la sombra produciendo como una especie de efecto á lo Rembrandt.

{...} Un retrato de este género se hace generalmente en viñeta. Cuando la operación está delicadamente ejecutada ofrece un medio de recortar una parte de la imagen en que las líneas, en un traje de hombre, por ejemplo, son difusas y no pueden rectificarse, ó también cuando se trata de una mujer, en el sitio en que el cuerpo comprimido por los cinturones modernos toma un aspecto que daña el sentido artístico. Pero este recurso sólo se debe emplear en último caso, y sería preferible colocar el modelo y arreglar el ropaje de modo que no haya que recurrir á ello.

#### RETRATO DE TRES CUARTOS

Esta clase de retratos exige, naturalmente, mayor reflexión, mayor cuidado y mayor destreza que la clase anterior, y sin embargo, si los principios de colocación, exposición y alumbrado de la cabeza son bien conocidos, se ha dado un gran paso para obtener artísticos retratos de tres cuartos. Sin embargo, los principios generales ya expuestos no son suficientes y conviene explicar su aplicación á esta nueva categoría de retratos.

Primeramente y sobre todo debe concentrarse la atención sobre la cabeza, escogiendo con cuidado la colocación, exposición, alumbrado y fondo.

[...] Si las líneas de la cara deben expresar el bienestar y el reposo, serán arqueadas más bien que angulares, contorneada más bien que rectas, sobre todo si el modelo es una señorita revestida de las mil futilidades que caracterizan el traje de su sexo. Pero sí se debe fotografiar una señora que desee masculinizarse, vistiendo un traje que recuerde el hombre, como el chaleco americano y la corbata *ad hoc*, te dará al modelo una colocación más angulosa, más masculina; en una palabra, se tratará de reproducir la menos cómo es que como quiere parecer.

[...]

#### RETRATO DE CUERPO ENTERO

La primera cosa que hay que tener en cuenta en un retrato de ese género es el traje, para saber si es á propósito para una reproducción semejante. El traje habitual del hombre es generalmente tan poco artístico y tan poco elegante que rara vez se puede hacer un retrato de cuerpo entero.

No hace falta decir que un retrato de mujer merece mayores cuidados, mayor estudio, sobre todo para arreglar el vestido. Por regla general hay que considerar, en igualdad de condiciones, que los vestidos largos darán mejores retratos, porque la longitud de los ropajes da altura (en los dos sentidos de la palabra) y dignidad, y porque las líneas graciosas, flexibles, se obtienen con más facilidad. Hagamos notar, sin embargo, que la longitud de la falda es de desear, porque en los vestidos modernos la cintura queda baja, es decir, debajo de las caderas. Como de hecho esta colocación no es más que el resultado de una pura convención, si se aceptara su aplicación habría que colocar la cintura debajo del sobaco.

Tomados en conjunto, las líneas deben, á ser posible, radiar, estar subordinadas á los centros de la composición. Las líneas curvas, sobre todo las que radian, son expresivas y hermosas. Se producen naturalmente cuando, por ejemplo, un vestido largo está recogido ó prendido sobre los hombros ó debajo de los brazos. Estas líneas son las que dan más gracia; bajan de la base de la cara y se juntan en la cintura ó en los hombros, atrayendo la mirada, sobre el punto capital, la cabeza.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> REYNER, Alberto, Tomo 7 *El Retrato en las Habitaciones...*, op. cit. pp. 141 – 151. El subrayado es mío.



**Imagen 73.** Sin datos de las personas ni el autor. INAH, Primer Concurso Estatal de Retratos Antiguos de Aguascalientes INAH, Núm. de Inv. 0064

Sin duda estos proto planos del retrato son una forma de mirar, eran las tres formas de entrar y comprender la imagen humana, debe tener una rica tradición visual heredada al retrato fotográfico. Los textos consultados ofrecen consejos para lograr una excelente ejecución visual en cualquiera de los proto planos, por lo visto, los operadores tenían que ejecutar alguno de ellos y sacar el mejor partido del modelo y su ropa.

Estos tres proto planos son los que veremos a lo largo del siglo XIX repetirse constantemente en los retratos, un buen retratista podía hacer parecer más agradable la fisonomía de su cliente.

Una excelente ejecución del retrato burgués debía tener características muy precisas, Disdéri era la autoridad de ese momento, él mismo dictaba las reglas fotográficas a través de los impecables retratos y sus libros publicados, su preceptiva del retrato fotográfico eran muy claras:

[...] La satisfacción que sentimos al ver un hermoso trabajo nos lleva a especificar las cualidades esenciales para las impresiones fotográficas:

- 1 [Se debe cuidar] El lugar de la imagen en su conjunto, de la forma perfectamente indicada.
- 2 Buena fisonomía, pose natural.
- 3 Una nitidez general.
- 4 Sombras, medias tintas y luz muy clara; estos brillantes.
- 5 Proporciones naturales.

6 Detalles en los negros.

7 Pureza y limpieza de la imagen.

8 "fondos naturales; evitar los fondos ficticios y generalmente matices que hacen que los contornos sean duros y sin armonía."<sup>300</sup>



**Imagen 74.** Personas no identificadas, Álbum de retratos del atelier, por Disdéri, c. 1852 – 1871. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, 4-NA-304, núm. ark:/12148/btv1b8458364w.

Los preceptos marcados no aplican exclusivamente para el retrato, la mayoría aplica para una buena fotografía. La nitidez fue una característica de una imagen bien lograda hasta que llegaron las vanguardias a principios del siglo XX, también las proporciones naturales eran signo de belleza y buena ejecución, las distorsiones llegaron después. La limpieza y pureza de la imagen hace referencia a las condiciones generales, cuidar que el proceso en todo momento sea en beneficio de la efigie, pide que los fondos sean naturales, aunque en México no siempre se siguió la regla. Dejamos al final la recomendación con respecto a la luz; de ella recomienda

---

<sup>300</sup> DISDERI, André, *Renseignements Photographiques Indispensables a Tous...*, op. cit. p.27.

que se logren sombras que hagan medias tintas y toques de luz brillantes: en los negros hace referencia que deben tener detalles, el negro en el tono más oscuro no debería presentarse jamás porque rompe el truco visual, se deba de contemplar la representación para únicamente ver un pedazo de papel; los negros siempre deben presentar pequeñas sugerencias misteriosas, algo como si dentro de ese color o tono se fueran perdiendo más en la oscuridad.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la clase media y baja de México deseaba un retrato con las características de las tarjetas de visita, como modelo de buen gusto, con ello no sólo se vendía una evidencia del paso por este mundo del modelo, fundamentalmente se vendía el derecho a la democracia, a la pertenencia social, a la posibilidad de ser parte de la burguesía, ser mirado como ellos. Para este efecto los estudios estaban dotados de lo necesario como los fondos, el mueblaje elegante, la vestimenta que muchas veces se prestaba en el mismo estudio, la buena actitud cuidando la imagen pudenda de las damas y gentil en los hombres, la luz, la pose, los proto planos sin menoscabar el parecido, porque entonces sería mejor comprar un lindo retrato de una actriz o un hombre del mundo de la política. Cada elemento del retrato era cuidado y trabajado de forma meticulosa, desde el daguerrotipo a los retratos en plata sobre gelatina de principios del siglo XX cada elemento fue puliéndose para lograr mejores efectos, los retrato estilo barroco pronto dejaron de ser un obligado, los elementos se hicieron mínimos la iluminación cambió, pero no el efecto de la luz en los retratos.

La fotografía fue cada vez más popular, sus costos se abarataron y la posibilidad de lucir como un gran señor o señora se podía realizar a un módico precio. El cliente posa en México con sus mejores atuendos en un ambiente estrictamente controlado y convencional, la fotografía se realizaba según lo esperado y el operador entregaba un documento que ofrecía al portador la posibilidad de ocupar un lugar social, claro, de acuerdo con la cantidad que se estuviera dispuesto a pagar, porque el precio del tamaño podía variar según su tamaño.

Ahora estamos en posibilidades de comprender un retrato burgués a través de sus elementos. Por un lado, tenemos los accesorios del estudio que son el fondo o ciclorama, el *atrezzo* y la vestimenta, son elementos exógenos que entran en juego en la composición; en otra instancia tenemos el concepto de belleza del retrato. La belleza implica una excelente ejecución de la técnica, un acompañamiento y armonía visual que las técnicas pictóricas aportaron para la composición y el acomodo del cuerpo ante la cámara; la belleza del retrato se logra con la ejecución del fotógrafo a través de todos los elementos, porque si se deja exclusivamente a la belleza fisionómica de los posantes, los retratistas tendrían pocos clientes.

## CAPÍTULO IV. CLÍO POR TERMÁPOLIS.

Pon, primero, como una luz para los que siguen,  
como un canto de introducción para todos,  
la canción de las imágenes.  
(*Imágenes* de Walt Whitman)

### IV. 1. LA HISTORIA DE AGUASCALIENTES

La fotografía es historia y a la vez la historia del medio, la historia de la fotografía refleja todas aquellas variantes que toman desembocadura en aquello que se desea preservar a través de fijar la imagen. La efigie y sus esfuerzos por conseguir la imagen nos dicen mucho de los acontecimientos humanos. Los retratos de Aguascalientes durante el porfiriato hicieron una travesía por lo que hemos venido recorriendo, un deseo de conservar su imagen que mediara en un contexto social a través de un retrato ya sea de forma ancestral, rústicamente hecho o con los primores que la técnica bien desarrollada de los pintores bajo las diversas corrientes estéticas al servicio de la nobleza, el retrato fue una manera de reclamar un estar en este mundo, pero dentro de un círculo social.

La fotografía llegó a la ciudad de Aguascalientes como fue llegando en otros lugares, primero con una ideología que permitiera entender la imagen y el reconocimiento de ella como mediadora en la sociedad. Es momento de comprender cómo la misma historia del estado, de la ciudad se va imbricando en la historia de la fotografía, porque ambas se complementan y se contestan. Pero la imagen de un lugar es mucho más amplia que una captura instantánea, la historia de la ciudad de Aguascalientes de otra manera es la imagen de la transformación del sitio, con descripciones de motivaciones, incidentes, accidentes, ideologías, gobiernos e infinidad de factores que determinan que un lugar sea de una forma y no de otra.

La historia que nos interesa es a partir de la segunda mitad del siglo XIX, porque ahí comienza su recorrido la fotografía, en ese periodo la historia de la ciudad nos dice quién era Aguascalientes, qué necesidades y aspecto tenía, ambos obedecían, fotografía e historia, a la manera de habitar esta tierra por sus pobladores.



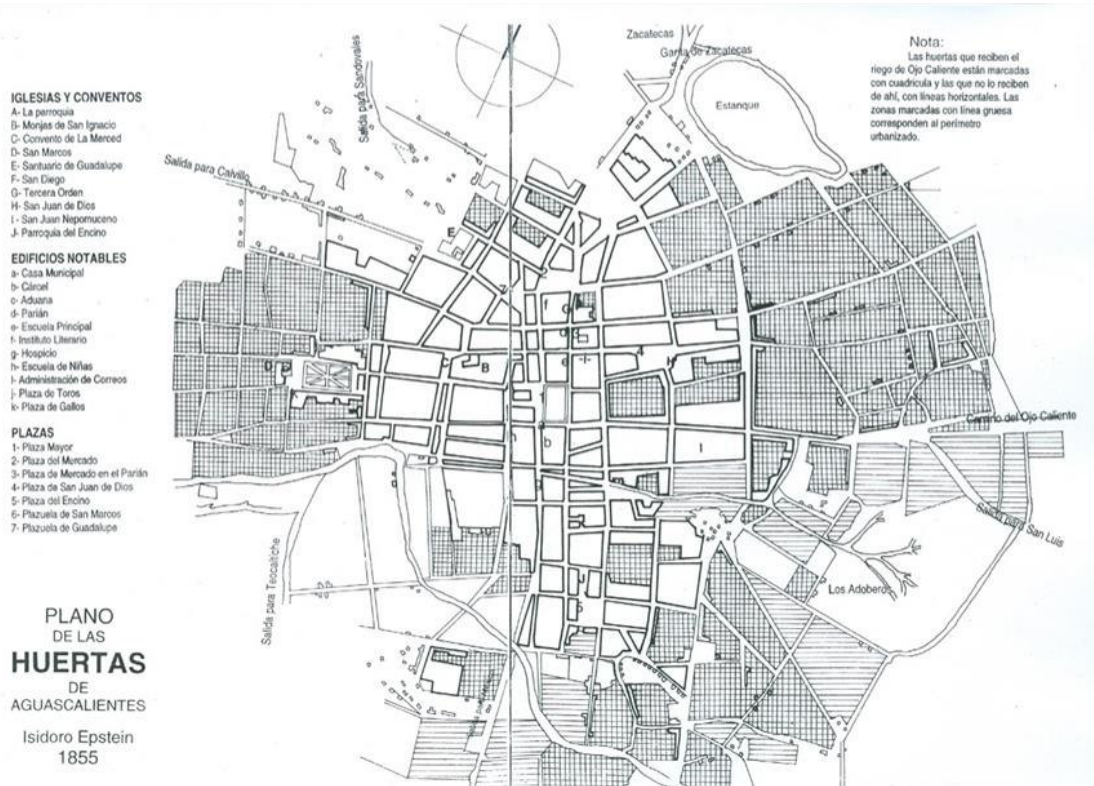
#### IV. 1.1. *Un Aguascalientes edénico por un ojo de agua. La ciudad antes de mediados del siglo XIX*

La fundación de la ciudad de Aguascalientes fue parte de la ambición española, las betas de metales descubiertas en Zacatecas motivaron una ruta para transportar riquezas con seguridad. La Villa de la Asunción tuvo como primer cometido ser un presidio pues durante más de treinta años estuvo ocupada por soldados y sus familias<sup>301</sup>. Era una necesidad fundamental escoltar los cargamentos, un cuartel tuvo esta función primordial, el orden.

Desde 1575 hasta bien entrado el siglo XIX, ya habían pasado muchos acontecimientos por la anterior villa, ahora estado soberado de Aguascalientes, podemos afirmar que había pasado la misma historia del país, su colonización, independencia y más guerras del siglo XIX. La Fundación de la Villa tuvo una particular facilidad, el ojo de agua del manantial daba el principal sustento, lo demás era algo que con esfuerzo se ganaba para la posterior Villa de Nuestra Señora de la Asunción, este cuerpo de agua era capaz de proveer no sólo el vital líquido para la hidratación humana necesaria, fue también destinado a la agricultura, uso doméstico y a la formación de huertos que permanecieron hasta la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>301</sup> GÓMEZ, Jesús, "Notas para la Historia de la Ciudad de Aguascalientes 1575- 1911" *El Desarrollo Histórico de la Vivienda en Aguascalientes*. Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes: Instituto de Vivienda de Aguascalientes, 1998, p. 21.



Tomado del libro: *Desarrollo histórico de la vivienda en Aguascalientes*<sup>302</sup>.

El mapa deja ver el famoso cinturón esmeralda<sup>303</sup> compuesto por una serie de huertas alimentadas por el manantial de Ojocaliente, si el origen de la ciudad se permitió gracias a generosidad de un ojo de agua, la historia del aprovechamiento también es la historia del asentamiento humano, Gómez Serrano, historiador de Aguascalientes, expone con claridad en el comienzo de su texto:

Este libro propone una historia de las huertas de la ciudad de Aguascalientes; no obstante, si consideramos su número e importancia, puede decirse que la de las huertas es la historia misma de la ciudad y que al abordarla entramos de lleno en la historia del cabildo, la gestión institucional, los conflictos provocados por el control del manantial del Ojocaliente, la formación de nuevos barrios (Triana en el siglo XVII y Tejas en el XVIII), los enfrentamientos entre los ricos que regaban con abundancia sus trigales y los pequeños cultivadores que “perecían por ser pobres”, los viñedos y la media en que disimulaban la producción ilegal de chinguirito y,

<sup>302</sup> BUCHANAN, Elizabeth y GÓMEZ, Jesús [Coordinadores], *El Desarrollo Histórico de la vivienda en Aguascalientes...*, op. cit. pp. 8 y 9.

<sup>303</sup> La ciudad de Aguascalientes durante el siglo XIX fue llamada sultana con cinturón esmeralda, haciendo referencia a las huertas que rodeaban el centro de la ciudad, esta alegoría hacía referencia a las bondades y virtudes que una mujer joven y fértil.

en suma, la historia de las tensiones provocadas por la modernización y la forma en que han tratado de resolverse.<sup>304</sup>

No se resolvió del todo el problema del agua, pero sus cosechas continuaron, el cartógrafo alemán Isidoro Epstein<sup>305</sup> llama al mapa “plano de las huertas de Aguascalientes”, el plano de la ciudad es un plano de huertas en sus propias palabras, es un señalamiento directo a la importancia que Isidoro vio en nuestra urbe, él asentó que había 398 huertas.<sup>306</sup> El mapa que publica Gómez se basa en el de la jurisdicción de la parroquia de Aguascalientes, c. 1739, detallado por el de Epstein en 1855 y mejorado gracias a los datos de Google Earth:



Tomado del libro: *Remansos de Ensueño: Las huertas y la gestión del agua en Aguascalientes, 1575 -1960*<sup>307</sup>.

<sup>304</sup> GÓMEZ, Jesús, *Remansos de Ensueño .Las huertas y la gestión del agua en Aguascalientes, 1575 – 1960*. Aguascalientes, UAA. 2018, p. 25.

<sup>305</sup> Isidoro Epstein fue un geógrafo alemán amigo del gobernador e ilustre aguascalentense Jesús Terán, por encargo del segundo, Epstein realizó una serie de estudios en el estado y la ciudad de Aguascalientes en 1855. Véase: TERÁN Aurora y TERÁN Mariana, *Tras los pasos de Jesús Terán. Ensayos en memoria por su 150 aniversario luctuoso*, México, Secretaria de Cultura, 2016, p. 98.

<sup>306</sup> GÓMEZ, Jesús, *Remansos de Ensueño...*, op. cit. p. 28.

<sup>307</sup> GÓMEZ, Jesús, *Remansos de Ensueño...*, op. cit. p. 87.

Por el número y la disposición del mapa, las huertas tenían una función importante, nutrían de muchos elementos a la ciudad. En su libro *Un Viaje a Termápolis*<sup>308</sup>, Eduardo J. Correa habla de la ciudad de las aguas calientes, el título lo dice de forma indirecta al utilizar una etimología griega, el texto escrito a principios del siglo XX mira con esplendor y nostalgia un romántico Aguascalientes del siglo XIX, el conjunto de huertas es llamado de diversas maneras para expresar el agrado y valor que se le tenía:

No hay barrio que se recorra, donde no se asome, trepada a las bardas de adobe, la alegría de las arboledas, que a veces echan sobre las aceras el lujo de sus draperías. Se recorre en circuito la ciudad, y no se encuentra lugar donde no se vea alguna huerta, escondiendo en su interior paisajes y jardín.<sup>309</sup>

Correa se deleita describiendo los paisajes románticos donde la naturaleza va cubriendo con su belleza indómita los indicios de civilización:

Y en casi todos ellos, extensas tapias grises, sin enjalbe las más, carcomidas en sus bases, como si se mantuvieran en equilibrio permanente; cayendo de sus bardas sombras y frescura; asomándose los quitasoles de las yedras o los cálices blancos de los jazmines; algunas con cintas de terciopelo del musgo entre las junturas de los adobes, y todas con minúsculas puertas desvencijadas y escondiendo en sus recintos fragancias, draperías maravillosas, cánticos, silencio, paz... Remansos de ensueños...<sup>310</sup>

Pero en definitiva la descripción de la producción en las huertas se asemeja más a la del paraíso que a otro lugar:

Las peras: ¡Qué clasificación más larga! Chiquitas de San Juan, Cristalinas, de Leche, Bergamotas y quién sabe cuántas más. Diferentes películas y misma pulpa destilando miel. Los chabacanos pletóricos en espera de la postrera recolección. Las higueras de grandes hojas puntiagudas, un poco ásperas, llenas de higo de cáscara negra o blanca y al interior, como apretados zarcillos de azúcar. Los granados con sus banderolas rojas, que pronto se transformarán en mazorcas de rubíes. Las moras almibaradas que parecen formadas con un engarce de chaquiras. Las viñas que con sus follajes tienden luengos palios de sombra, de donde colgarán los racimos

---

<sup>308</sup> El título de su libro es un señalamiento hacia Aguascalientes, hace un juego con las etimologías de ciudad caliente, véase: CORREA, J. Eduardo, *Un viaje a Termápolis*, Aguascalientes, Botas, 1937.

<sup>309</sup> CORREA, J. Eduardo, *Un viaje a Termápolis...*, op. cit. p. 127.

<sup>310</sup> *Ibid.* p. 130.

apretados de las uvas, granos de oro y de ámbar, gotas de púrpura o perlas negras. Naranjos, peronales, tejocotes, membrillos, ciruelos, duraznos, limoneros...<sup>311</sup>

La ciudad tenía un aspecto de mujer exótica e inaccesible “sultana de harem” según dice Eduardo J. Correa.

La mirada de Correa por la ciudad no es la de sus contemporáneos, su libro tiene como base el cuaderno de notas que su padre escribió en el siglo XIX, muy con la ayuda y la vista puesta en el siglo perdido, las huertas fue una de las grandes pérdidas de la ciudad, justo antes su declive y total colapso del siglo XX, las huertas daban sus mejores momentos en la ciudad, así que las descripciones de Eduardo J. Correa no son injustas, las dos generaciones, la del padre e hijo fueron testigos de los cambios, si bien, Correa hijo fue parte de la élite intelectual del porfiriato, extrañaban el candor y belleza que “el cinturón esmeralda daba a la ciudad”, para la ciudad la horticultura antes de su extinción era una asunto de pobres:

[...] Aguascalientes había sido llamado “el país de las flores y los frutos”. A fines del siglo XIX la horticultura tal vez ya no era el gran negocio que había sido para algunos en otras épocas, sin un oficio de pobre, la actividad “que ayuda de una manera principal a las clases necesitadas de esta localidad”, pero en la ciudad los pobres formaban mayoría y las autoridades no desentenderse de ellos.<sup>312</sup>

Los huertos son un jardín, una referencia directa a un edén dentro de la ciudad, esta manera o uso de las huertas tiene una genealogía complicada de rastrear, seguramente de uso español, pero heredada por los musulmanes o tal vez los romanos, no sabemos, lo que sí podemos concretar es su etimología: “huerto: ‘terreno en que se cultivan verduras, legumbres y árboles frutales’ (huerta ‘terreno en que se cultivan legumbres’): latín *hortus* ‘jardín’ (sentido implícito: ‘lugar cercado’), del indoeuropeo *ghor-to-*, *ghor-dho-* ‘recinto, vallado’, de *ghor-*, de *gher-*

---

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>312</sup> GÓMEZ, Jesús, *Remansos de Ensueño...*, *op. cit.* p. 27.

‘cercar, rodear, encerrar’.”<sup>313</sup> Los huertos de la ciudad hasta finales del siglo XIX eran un terreno para cultivar que circundaba la propia urbe.

La extinción de la mancha verde no fue súbita, primero buscaron cobijo en lugares fuera de los nuevos asentamientos humanos, pero este fue un lugar que no tuvo consolidación por mucho tiempo, aunque estaban cerca de los nuevos barrios como tierra cultivable, lo cierto es que muchas veces funcionaban, no para la alimentación de la población, sino como un signo de estatus y capricho de las personas adineradas con una especie de herencia Colonial. Sabemos que muchas de esas huertas eran pequeñas, que median menos de un solar<sup>314</sup> según el padrón levantado a fines del siglo XVIII<sup>315</sup>. La desaparición de las huertas se debió a la suspensión del sistema de riego y los cambios para mejorar la higiene de la ciudad; en ambos no se contemplaba las huertas como un proyecto importante explica Serrano:

A fines, del siglo XIX, justo cuando parecía vivir su época de mayor esplendor, el sistema de huertas se acercaba a su ocaso y la principal razón era la disputa por el agua. Aunque se consideraba que seguía vigente el título de composición negociado desde 1644, que aseguraba los derechos preferentes de los horticultores al agua del manantial de Ojocaliente, el crecimiento del Ferrocarril Central Mexicano y, sobre todo, la emergencia de nuevos hábitos de higiene supuso un dramático cambio de prioridades. A lo largo de más de tres siglos la horticultura se había considerado una actividad de interés público y definitoria del carácter del lugar, que acarreaba ventajas estéticas, funcionales e incluso higiénicas, por lo que se tomaron muchas medidas con el propósito de alentarla, pero durante el Porfiriato esta ecuación se alteró y las autoridades comenzaron a reparar en los “inconvenientes” de la horticultura, estableciendo como nueva prioridad “los usos domésticos del agua”.<sup>316</sup>

Los terrenos que fueron destinados a las huertas poco a poco se fueron extinguiendo, pero sus huertos no se extendieron más afuera de la urbe, a principios del siglo XX las huertas habían sido devoradas por la prosperidad y la modernidad que afectaba la ciudad venida con el Porfiriato, desde los talleres del ferrocarril hasta las nuevas colonias afectaron todo tipo de formas urbanísticas que las precedían:

---

<sup>313</sup> GÓMEZ, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, op. cit. p. 353.

<sup>314</sup> Un solar es una medida de 1,000 X 1,000 metros o 70.22 hectáreas.

<sup>315</sup> GÓMEZ, Jesús, *Remansos de Ensueño...*, op. cit. p. 41.

<sup>316</sup> *Ibid.* p. 51.

las calles con sus necesidades particulares del uso del agua, los huertos, el solaz, sus frutos, hasta las comidas populares y recetas de cocina se fueron apagando; ni por pertenencia o tradición los huertos se conservaron como zona protegida para tal causa.

La ciudad de Aguascalientes tenía un cinturón de huertas hasta fines del siglo XIX, ese era el rostro de la ciudad, un rostro heredado por los españoles, con muchas ascendencias: musulmana, Medio Oriente, todos los países necesitaban de su paraíso dentro de las ciudades y dentro de las casas de los poderosos también. Si este era el orden de las cosas, no es extraño que para los galos de la Intervención Francesa no les causara particular atención los huertos, sus crónicas, diarios de viaje u otros documentos las excluyen completamente, tal vez acostumbrados a los jardines, los baños termales les parecieran mucho más atractivos, adjuntamos sus crónicas para tener una visión más completa de la época, porque sin duda, ante los ojos de los otros, somos más nosotros.

#### IV. 1.2. *La ciudad vista por los franceses dentro de la ocupación.*

Los franceses en la ciudad captaron la segunda imagen de la ciudad que presentamos, ellos vieron un paisaje venido desde la Colonia, pero junto con su lengua llegaba la semilla de prosperidad y burguesía que habían germinado en Francia y terminaría por transformar no sólo la imagen, las calles, la industria de la ciudad de Aguascalientes, también la forma de representación visual de las personas a través de la fotografía. La fotografía había llegado a México el mismo año de 1839, cuando llegaron los franceses a Aguascalientes era un uso más general, la historia de la ciudad se puede acompañar por las imágenes fotográficas de los franceses, por el fotógrafo de guerra teniente Émile Leroy,<sup>317</sup> que perteneció al 1er y 2º batallón de México del ejército de ocupación francesa.

Fue un hecho que las tropas francesas llegaron a la ciudad por la misma razón que la fundación misma, hacer un punto estratégico de conexión. Su estadía ha quedado registrada gracias a los textos que ellos mismos escribieron, tales como

---

<sup>317</sup> État Militaire du Corps de L'Artillerie de France, *Annuaire Militaire de L'Empire Français*, Paris, Librairie et imprimerie militaires de Veuve Berger-Levrault et fils, 1863, p. 363.

cartas, diarios o estudios; con ellos podemos reconstruir las partes de la ciudad de ellos veían.

El año de 1863 fue particularmente complicado para la ciudad, desde finales de ese año ya se sentía una condición precaria causada por el asedio de los asaltantes y bandoleros de la región; la mala condición promovió que los campesinos se unieran a las filas de la delincuencia porque el ilícito daba una remuneración rápida. La cuadrilla de salteadores más importante en la región fue la que lideraba el hijo natural del hacendado de Peñuelas, Juan Chávez,<sup>318</sup> Aguascalientes no era la excepción de esta situación, a lo largo del país se repetía, bandidos obtenían fama y temor por sus fechorías, los caminos y las ciudades no tenían seguridad, reinaba una especie de “anarquía deplorable”<sup>319</sup>. Los grupos de delincuencia organizada, llamadas gavillas de salteadores, saqueaban e incendiaban, en la ciudad hubo pérdidas en los archivos y el comercio, pues con arrojo y osadía Juan Chávez quemó las tiendas del Parián fomentando su dominio de incertidumbre e inseguridad<sup>320</sup>.

La situación general que tuvo que enfrentar el gobernador José María Chávez en 1863 fue muy difícil. El asunto con los bandoleros se había gestado con todos los problemas sociales y políticos desde hacía tiempo, aunado a la falta de líneas enérgicas y claras, de gobernabilidad firme, propició un reinado de los legendarios asaltadores. En 1863 en la región, los facinerosos sumaban un número de hasta dos mil, dice Gómez:

El más célebre de esos bandidos era Juan Chávez, que luego de una breve tregua se había lanzado otra vez a la carga al formar “una legión de forajidos” y sumar a sus fuerzas “algunas chusmas considerables de Jalisco”, que fueron “el terror de las haciendas”. Los bandoleros se hicieron temibles porque llegaron a juntar cerca de 2 mil armas luego de la derrota que infringieron a tropas oficiales de Aguascalientes y Jalisco.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> RIBES, Vicente, *La Reforma y el Porfiriato en Aguascalientes*, Aguascalientes, UAA, 1983, p. 83.

<sup>319</sup> RAMÍREZ, Rodolfo, *Una mirada cautivada. La nación mexicana vista por los viajeros extranjeros 1824-1874*. Tesis de maestría en historia, UNAM, 2010, p. 180.

<sup>320</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve*, México, D.F., FCE, 2010, p. 135.

<sup>321</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes en la historia, 1786 - 1920. Un pueblo en busca de identidad*, Tomo I/ Volumen I Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, D. F., 1988, pp. 204 y 205.



Las tropas francesas a mediados del año 1863 ya se habían desplegado por la República, en Francia se gestaba el proyecto con Maximiliano mientras Juárez se desplazaba hacia el norte de México. En Aguascalientes se disputaban la autoridad las facciones políticas, creando inestabilidad y desorganización para enfrentar a los franceses.

Así que a la tierra de las aguas calientes llegó el ejército francés el 20 de diciembre de 1863.<sup>322</sup> Los franceses entraron pacíficamente y redactaron diversas descripciones de Aguascalientes, en ellas dejan ver qué fue este lugar ante sus ojos:

#### ESTADO DE AGUAS-CALIENTES.

El Estado de Aguas Calientes debe su nombre a su capital situada en la vecindad de fuentes termales, es el estado más recientemente formado en la Confederación Mexicana. Está limitado al oeste por el estado de Zacatecas, al norte por el estado de Zacatecas y San Luis Potosí, al este y al sur por el estado de Jalisco.

Es un desmembramiento de Zacatecas; su parte oriental ofrece bellas planicies, mientras que su parte occidental es muy montañosa y está cubierta por las ramificaciones de la Sierra del Laurel y la Sierra del Pinal, que son ellas mismas ramas de la Sierra Madre. La temperatura de este estado es en general sana y templada; se pueden contar algunas minas de plata y otros metales; sin embargo, no son abundantes.

El Estado de Aguas Calientes comprende: un pueblo, tres villas, tres minas y alrededor de 37 haciendas y unos 288 ranchos; la población total es de 85,839 habitantes.

La capital del Estado es la ciudad de Aguas Calientes, que, como hemos dicho, deriva su nombre de una fuente termal que sale a sus alrededores; las calles y sus casas son irregulares; Se pueden contar once plazas públicas, trece templos, un hospital; sus edificios más notables son la Alcaldía, las casas que están en torno a la bella plaza del mercado y su prisión; la ciudad está atravesada por dos riachuelos del oeste al este, que se cruzan en elegantes puentes. La actividad de sus habitantes, muchos de los cuales están ocupados en la fabricación de tejidos, y su posición ventajosa, hacen de esta ciudad el centro de un importante movimiento comercial. Su población

---

<sup>322</sup> El 20 de diciembre de 1863 es la fecha señalada por el Colonel Ch. Blanchot, Ancien Officier d'Etat-Major et Commandeur de la Légion d'Honneur, Blanchot escribe sus memorías de la Intervención Francesa en México en tres tomos, describe el día que llegó el ejército francés a la ciudad. Confróntese BLANCHOT, Ch., *Memoires. L'Intervention Française au Mexique*, Paris, Librairie Émile Nourry, 1911, p. 97. La traducción es mía:

“Alors il se décida à continuer sa route, renvoya les troupes de supplément qu'il avait amenées pour cette petite expédition et repartit avec sa brigade volante se dirigeant sur Aguascalientes où nous arrivions le 20 décembre.”

es de 40.000 almas. Sus alrededores son reconocidos por la belleza que tienen y ofrecen agradables paseos. La Villita, al sur de Aguascalientes, es importante por su hermosa posición comercial y agrícola.<sup>323</sup>

La anterior descripción pertenece al apartado “Descripción topográfica general”, por la fecha, puede ser un referente de la imagen de Aguascalientes que tenían los franceses al llegar. El coronel Banchot estuvo en la Campaña del Interior y fue documentando en sus memorias durante su estancia en tierra mexicana, la siguiente narración nos deja ver la impresión de los galos al llegar a la ciudad:

En ese momento se decidió a continuar su camino, devolvió a las tropas de reserva que había traído para esta pequeña expedición y partió de nuevo con su brigada voladora rumbo a Aguascalientes, donde llegamos el 20 de diciembre. [...]

Aguascalientes, muy bien construida, poseía bellos monumentos y magníficas moradas. Parecía tener una gran población, aunque normalmente sólo tenía 30.000 habitantes. Cuando llegamos, estaba casi desierta y nos vieron llegar sin el menor entusiasmo. Su nombre de Aguas Calientes hace suponer que antes tuvo tiempos prósperos por una ciudad de agua y descanso, solicitada por su ubicación tan pintoresca al pie de las montañas y por la fresca de su clima durante el verano.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> LA BÉDOLLIÈRE, Émile de, *Histoire de la guerre du Mexique*, Paris, Georges Barba Libraire - Editeur, 1862, p.71. La traducción es mía:

ÉTAT D'AGUAS CALIENTES. —

L'État d'Aguas Calientes doit son nom à sa capitale située dans le voisinage de sources thermales; c'est l'État le plus récemment formé dans la Confédération mexicaine. Il est limité à l'ouest par l'État de Zacatecas, au nord par ceux de Zacatecas et San-Luis de Potosi, à l'est et au sud par celui de Xalisco.

C'est un démembrement du Zacatecas; sa partie orientale offre de belles plaines, tandis que sa partie occidentale est très-montagneuse et couverte par les ramifications de la sierra del Laurel et de la sierra del Pinal, qui ne sont elles-mêmes que des rameaux de la sierra Madré. La température de cet État est en général saine et tempérée; on y compte quelques mines d'argent et d'autres métaux; cependant elles ne sont ni riches ni abondant.

L'État d'Aguas Calientes comprend: une cité, une ville, 3 pueblos, 3 mines, et environ 37 haciendas et 288 ranchos; la population totale est de 85,839 habitants.

La capitale de l'Etat est la cité d'Aguas Calientes, qui, ainsi que nous l'avons dit, tire son nom d'une source thermale qui sort dans ses environs; les rues et ses maisons sont irrégulières; on y compte onze places publiques, treize temples, un hôpital; ses édifices les plus notables sont l'hôtel de ville, les maisons qui environnent la belle place du Marché et la prison; la ville est traversée par deux ruisseaux de l'ouest à l'est, que l'on franchit sur des ponts élégants. L'activité de ses habitants, dont plusieurs sont occupés dans des fabriques de draps, sa position avantageuse, en font le centre d'un mouvement commercial important. Sa population est de 40,000 âmes. Ses environs sont renommés par leur beauté et offrent d'agréables promenades. La Villita, au sud d'Aguas Calientes, est importante par sa belle position commerciale et agricole.

<sup>324</sup> BLANCHOT, Auguste, *L'intervention française au Mexique: mémoires*, Tome II, Paris, Librairie Émile Nourry, 1911, p. 97. La traducción es mía:

Alors il se décida à continuer sa route, renvoya les troupes de supplément qu'il avait amenées pour cette petite expédition et repartit avec sa brigade volante se dirigeant sur Aguascalientes où nous arrivions le 20 décembre. [...]

Aguascalientes, très bien bâtie, du reste, possédait de beaux monuments et de magnifiques habitations. Elle semblait comporter une nombreuse population bien qu'elle n'eût en temps normal que 30.000 habitants. A notre arrivée, elle était presque déserte et on nous vit venir sans le moindre enthousiasme. Son nom d'Eaux Chaudes semble faire supposer qu'elle fut, aux temps prospères d'autan, une ville d'eaux et de villégiature, sollicitée par sa situation très pittoresque au pied des montagnes et par la fraîcheur de son climat pendant l'été.

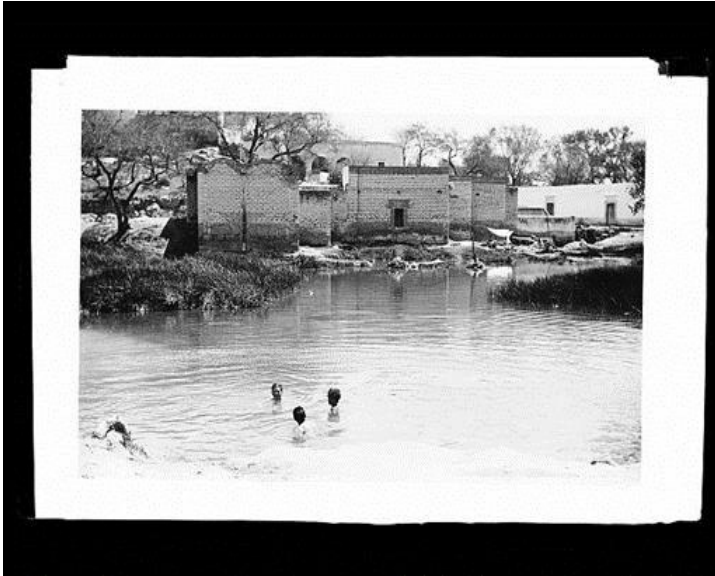


**Imagen 75.** Dos barricadas a espaldas de Catedral por E. Leroy, c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -1800 – 1869 ; [ark:/12148/btv1b8432925f](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-paysages-1800-1869-12148-btv1b8432925f).

Las descripciones del lugar que hacen los propios militares nos permiten apreciar un Aguascalientes decimonónico, su vida cotidiana en esas fechas y lugares de descanso como los baños de Ojocaliente. Revisemos parte de las notas personales del reporte de la Campaña del Interior:

Aguas-Calientes,

¡Saludo a ti! Aguas-Calientes, la villa de aguas cálidas; hoy tomaremos uno de esos baños voluptuosos tan queridos al viajero cansado y polvoriento. La ciudad está rodeada por manantiales termales de los cuales el agua fluye a cualquier temperatura. En el establecimiento principal [Baños de Ojocaliente] hay una serie de piscinas, cuyo grado de calor se gradúa como con un termómetro. Cada una de ellas lleva el nombre de un santo, una santa o una fiesta del calendario. El agua de San Juan es considerablemente más cálida que la de Santa Teresa. La piscina de la Concepción está a temperatura ambiente, la de la Purificación está casi hirviendo, se necesita coraje para llegar allí. ¿Es un monje burlón o una posibilidad maliciosa que presidió estas denominaciones? No lo sé.



**Imagen 76.** Fotografía de fuera de los baños de Ojo Caliente por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-D418-8458.

Cada piscina tiene una docena de metros cuadrados de superficie, con una profundidad de cuatro a cinco pies; se puede casi nadar. Uno se baña solo o en compañía, según el gusto de cada quien. Las aguas corren con presión y todas fluyen hacia un gran lago exterior, donde se bañan gratis los pobres de ambos sexos en atuendos primitivos, mezclados con caballos, mulas y burros.

Si trasladamos Aguas-Calientes a Europa, en un país de fácil comunicación, tendríamos la primera ciudad de aguas terapéuticas del mundo. Señalemos otro punto en Aguas-Calientes. Es uno de los pocos lugares en México donde se cultivan las vides. Hay un vino que recuerda a las pequeñas cosechas de Borgoña.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> LAURENT, Paul, *La Guerre du Mexique de 1862 à 1866. Du 3e chasseurs d'Afrique. Notes intimes écrites au jour le jour*, Paris, Amyot, 1867, pp. 302 y 303. La traducción es mía:

Aguas-Calientes

Salut à toi! Aguas-Calientes, la ville des eaux chaudes; aujourd'hui nous allons prendre un de ces bains voluptueux si chers au voyageur fatigué et poudreux.

La ville est entourée de sources thermales d'où jaillissent des eaux à toute température.

Dans le principal établissement il y a une série de piscines dont le degré de chaleur est gradué comme un thermomètre. Chacune d'elles porte le nom d'un saint, d'une sainte ou d'une fête du calendrier. L'eau de San Juan est sensiblement plus chaude que celle de Santa Thérèse. La piscine de la Conception est à la température ambiante, celle de la Purification est presque bouillante, il faut du courage pour s'y mettre. Est-ce un moine railleur ou un hasard malicieux qui a présidé à ces dénominations?

Je l'ignore.

Chaque piscine a une douzaine de mètres carrés de superficie, avec une profondeur de quatre à cinq pieds; on peut presque nager. On se baigne seul ou en compagnie, suivant le goût de chacun.

Les eaux sont courantes et vont toutes se déverser dans un grand lac extérieur, où se baignent gratis les pauvres des deux sexes dans le plus primitif des costumes, pêle-mêle avec les chevaux, les mulets et les bourricots.

Transplantez Aguas-Calientes en Europe, dans un pays de communications faciles, et vous aurez la première ville d'eaux du monde.

Marquons en passant un autre bon point à Aguas-Calientes. C'est un des rares endroits du Mexique où l'on cultive la vigne. On y fait un vin qui rappelle les petits crus de Bourgogne.



**Imagen 77.** Los baños de Ojo Caliente por Émile Leroy, c. 1864 – 1867.  
Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -- 1800-1869 ; Vues  
d'architecture -- 1800-1869, ark:/12148/btv1b8432925f

Entendemos muy bien la descripción de los baños hecha por este cazador gallo pues es un lugar muy significativo, los militares franceses tenía gusto por los baños de *Ojocaliente* que eran exclusivos de la clase privilegiada, porque la clase popular se bañaba en las acequias o en “los baños de abajo” que era los baños de los Arquitos. Algunas imágenes que acompañan este capítulo tienen el clásico color sepia de las fotografías en papel albuminado, otras imágenes con el típico color blanco y negro tienen este color porque son impresiones de los negativos originales, pero en un proceso diferente, es un tema que abordaremos con más precisión en el próximo capítulo.

En las descripciones de la ciudad encontramos diversas en el epistolario de guerra. Philippe Ledemé en su carta a su madre con fecha 12 de marzo de 1864, explica que aprovecha para tomar un baño: “Aproveché la estación para tomar las aguas termales aquí, mi tez ha ganado tono; ¡si la salud no le ha imitado, es porque era imposible para ella ser más floreciente!”<sup>326</sup>

Era poco lo que se podía hacer en la villa de las aguas termales para divertirse, la tropa manifiesta aburrimiento como dice el comandante Bochet en su carta del 19

---

<sup>326</sup> LEDEMÉ. *Philippe, Lettres à sa Famille pendant les campagnes de Crimée et du Mexique*, S/L, Montligeon (Orne), 1905, p. 280.

de enero de 1864: “Se dice que mi batallón permanecerá temporalmente aquí. Aunque no hay nada que hacer y nada que ganar sino fatiga,”<sup>327</sup> Bochet hace la misma referencia un mes después en una carta que redacta desde San Juan de los Lagos el 19 de febrero de 1864, ahí menciona: “Sin embargo, yo prefiero esta existencia vagabunda a la vida de la ostra que llevé en Aguas-Calientes durante el mes de enero.”<sup>328</sup> El mismo militar cuenta sus actividades en su correspondencia desde Guadalajara el 17 de diciembre de 1865:

Aguas-Calientes me pareció más bonito que hace dos años. Esto es comprensible: en esa época la mayoría de las familias habían emigrado y no se reparaban las calles y ni las casas. Con la paz y el buen orden, la gente ha regresado y han trabajado en reparar lo que se necesitaba. Ya describí en aquella ocasión los baños de Aguas-Calientes y la famosa avenida que lleva a ellos.

Siempre es así de original, y los hombres y las mujeres se lavan y enjabonan con ímpetu, en el mínimo de los atuendos, sin ninguna pena, bajo los ojos de los transeúntes.



**Imagen 78.** Detalle de acequia de Ojo Caliente por William Henry Jackson, c. 1880 – 1897. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-DIG-det-4a27102.

Si hay amplia referencia de este particular balneario es por el gusto que despertó en los franceses; como habíamos comentado, los lugares de esparcimiento eran pocos, el Jardín de San Marcos, las huertas, los paseos a diferentes lugares cercanos no se mencionan en la bibliografía consultada, tal vez no les causaba

---

<sup>327</sup> BOCHET, Jules, *Campagne de Mexique (1862-1867)*, Paris, Imprimerie Pairault & Cie., 1894, p. 118.

<sup>328</sup> *Ibid*, p. 93.

sorpresa ni interés, visitar un arroyo con actividades sociales no debió ser cautivador si entendemos que los franceses tenían en su memoria los paseos por el río Sena.



**Imagen 79.** Jardín de San Marcos, Aguascalientes, por Émile Leroy, c. 1864 – 1867. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Paysages -- 1800-1869 ; Vues d'architecture -- 1800-1869, ark:/12148/btv1b8432925f

Antes del porfiriato, Aguascalientes era un lugar agradable, el agua corría por toda la ciudad, nutría sus huertos que a su vez formaba una muralla con un oculto jardín dentro. Como hemos visto en el mapa, el agua corría desde arriba, desde el ojo de agua y bajaba no sin pleitos, para anegar árboles frutales, chilares, viviendas con sus necesidades domésticas y llegar hasta el otro extremo, el jardín de San Marcos.

#### IV. 1.3. *En tiempos de don Porfirio. La ciudad bajo el progreso del porfiriato.*

La ciudad está hecha de la materia que necesitan sus habitantes y esa materia está dispuesta por una forma particular de ver el mundo. La ideología motiva un orden o un desorden, en el caso que Aguascalientes a finales del siglo XIX la ciudad había dejado de ser un paraíso con aguas termales. Aquí se miraba la suciedad en las calles de todos aquellos desperdicios que el drenaje no llevaba, puesto que no había drenaje, las acequias cruzaban la ciudad y en cada metro avanzado se perdía su estado límpido, los recovecos de las acequias formaban pequeños estanques de basura, la gente se metía a la acequia a bañarse con muy poco pudor, la basura no tenía un sistema de recolección eficaz, muchas de las casas tenían corrales con animales domésticos que generaban su propia suciedad, había casas que no tenían fosa séptica; la mayoría de la población no tenía escolaridad, mucho de los delitos eran robo por hambre. La élite de Aguascalientes conformada por familias económicamente influyente, políticos, gobernantes vieron la necesidad de mejorar

la condición de los habitantes, porque para ellos tal condición poco educada era un asunto que podía ser superado a través de la visión liberal y positivista que daba una respuesta de progreso al panorama social y urbano deplorable de Aguascalientes.

#### IV. 1.3. 1. *Amor, orden y progreso. El positivismo.*

Un sustrato ideológico social que estaba presente durante el Porfiriato era el positivismo francés, pero era una ideología que a vista de la clase de privilegiada económicamente debía interpretarse a su favor; Gabino Barrera transformó el lema original de Comte “amor, orden y progreso” por el que necesitaba el gobierno: paz, orden y progreso. La élite vio la justificación que necesitaban de ser una clase por encima del pueblo, se sintieron amparados bajo las teorías evolutivas y su educación que las hacía personas instruidas, que podían leer, informarse; que eran responsables de los desfavorecidos, incultos y propicios al delito por su escasa o nula educación.

La clase trabajadora no comprendía de ideologías filosóficas, a ella le tocaba vivir efectos de segregación, de superioridad ejercida desde la autoridad, la clase pobre de forma tácita también aceptó el racismo, la élite descalificaba a la población que sin educación era generadora de los vicios y desorden. El positivismo era el soporte ideológico, el culto al positivismo justificaba maniobras a favor de cualquier progreso del ámbito material del país, el positivismo francés trae una visión para llegar al anhelado avance, esta ideología exigía del estado la protección de la clase más apta.

A su vez, la élite exigía del estado protección, la élite “blanca” se decía científica pues estaba compuesta por ingenieros, arquitectos, abogados, médicos. El pensamiento positivo se cobijaba bajo el pensamiento científico con teorías de evolución, biología, estadística, antropología que podía explicar cualquier aspecto social y justificar sus deseos hegemónicos.



El positivismo fomentó una actitud científica para reorganizar la vida social. Se buscaba una nueva identidad, la imagen de un nuevo mexicano moderno de ciencia y revolución industrial. Se legisló la higiene, la diversión y los hábitos desde esta visión positivista con códigos y reglamentos. Se invitó a los extranjeros a invertir e inmigrar a México porque se los veía como élite que de una u otra forma traería mejoras y bienestar. El gabinete de Díaz se empeñó en atraer la inversión extranjera que financiara fábricas y progreso.

La historia de Aguascalientes de finales del siglo XIX y principios del XX está inserta en el escenario nacional, aparejada a las políticas del Porfiriato, el estado de aguas cálidas que aún era joven ejecutó el *modus operandi* que José de la Cruz Porfirio imponía, la visión positivista se apoderó de las instituciones y las personas como un orden de pensamiento esperado. Los cambios, la modernidad y el progreso son parte del brazo Díaz Mori a través de la cúpula aguascalentense, la historia de la ciudad es un tejido de las personas en el poder, sus intereses, negocios y acomodos bajo el lema de “progreso para el país”.



**Imagen 80.** Aguascalientes Fotografía de la fachada de una casa por por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-D418-846.

La élite aguascalentense merecedora de ejecutar los altos ideales positivistas y ser parte del grupo cerca de don Porfirio pertenecían a 6 campos fundamentales: la política, los hacendados, empresarios, social, profesional y comercial<sup>329</sup>. Estos personajes importantes no eran exclusivos de un sólo campo, podían ocupar varios al mismo tiempo o pretendían ascender en poder y dinero de uno a otro según su conveniencia. Pero por los hitos que afectaron a la ciudad en particular, podemos asegurar que los políticos eran sin lugar a duda el primer orden, el mecanismo político en Aguascalientes comenzaba y funcionaba como un artificio de motor bien afinada: el grupo de nombres que controlaban el estado de Aguascalientes, son

---

<sup>329</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, *Cambio y Proyecto Urbano. Aguascalientes, 1880 -1914*, Aguascalientes, UAA/Presidencia Municipal de Aguascalientes/ Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p. 34.

pocos, pero reconocibles: Francisco Gómez Hornedo, Vázquez del Mercado, Miguel Guinchard, Rafael Arellano y Carlos Sagredo, todos ellos gobernadores. Los gobernadores no podían ejercer poder ellos solos, necesitaban de un grupo de incondicionales que como comodines ocuparan los cargos a favor de los deseos del señor gobernador, entre estos personajes de segunda orden vemos a los abogados Alberto M. Dávalos y Fernando Cruz, los médicos Jesús Díaz de León, Manuel López Portugal, Carlos M. López e Ignacio Marín. Fueron varias veces diputados y se repartían periódicamente los cargos públicos.

#### IV. 1.3. 2. *La paz hecha muy a fuerza.*

Cuando Díaz sube a la presidencia, emprende una pacificación con los bandoleros, los caciques, sus enemigos políticos y con algunas naciones o grandes grupos indígenas que se veían a sí mismos como naciones. En algunas ocasiones estableció alianzas con caciques, políticos y aristócratas “regalos y puestos”; en otras, sólo aplicó una terrible mano dura. También erradicó cualquier revuelta rápidamente la famosa y legendaria frase “mátalos en caliente” lo confirma. Al principio de su mandato Porfirio aprovechó el desorden para ofrecer la paz y por medio de ella reprimir no sólo a los revoltosos, también sometió a sus contrarios o a quien se opusiera a su mandato. El desorden se erradicó del territorio mexicano, junto con cualquier opositor o cualquier interés contrario al señor presidente, la prensa es un claro ejemplo, no se expresaban hechos o ideas contrarias al gobierno central.

La mano dura de don Porfirio también llegó a Aguascalientes para tratar de poner fin a la situación que se vivía en nuestro estado, la seguridad era precaria. Los caminos y las poblaciones eran asediadas por las gavillas de bandoleros, gente pobre y necesitada formaba los grupos, los jornaleros que recibían pagos miserables y malos tratos se veían obligados a delinquir; pero también había bandoleros que delinquían de forma patológica pues violar, torturar, cobrar rescate y matar a sus víctimas no estaba incluido en el repertorio de cualquiera. Así que el

azote era duro; los caminos, inseguros y la incertidumbre una constante. En Aguascalientes el bandolero más famoso fue Juan Chávez, dice Gómez:

El más célebre de esos bandidos era Juan Chávez, que luego de una breve tregua se había lanzado otra vez a la carga al formar “una legión de forajidos” y sumar a sus fuerzas “algunas chusmas considerables de Jalisco”, que fueron “el terror de las haciendas”. Los bandoleros se hicieron temibles porque llegaron a juntar cerca de 2 mil armas luego de la derrota que infringieron a tropas oficiales de Aguascalientes y Jalisco.<sup>330</sup>

El bandolero Chávez se convirtió en leyenda por el temor y la fascinación que su vida ejerció sobre la población; aunque Juan Chávez murió traicionado por los suyos, su historia es una de muchas de aquellos que delinquían y medraban el estado de derecho de Aguascalientes. El bandolerismo fue un asunto de muchos años, cobijados bajo las diversas guerras del siglo XIX que causaban inestabilidad, las gavillas se habían mantenido.

Pero el gobierno de Díaz tenía otra agenda para los bandoleros, ofreció empleo en las fuerzas del orden a los delincuentes que conocían bien la manera de actuar fuera de la ley, conocían territorio, el movimiento de las diligencias o las actividades que eran blanco de los salteadores. Parte de establecer el orden ocurría en Aguascalientes donde se había organizado la policía urbana por dos cuerpos: la comisaría y jueces de paz con jurisdicción en las comisarías y demarcaciones encargaba de cuidar las buenas costumbres, vigilar las conductas morales y la higiene.; el otro era los gendarmes o policías comunes dividido en el resguardo diurno y nocturno también nombrados los serenos, responsables de mantener el orden ante la delincuencia a través de la aprehensión de los malhechores; la policía montada cuidaba de la zona próxima a la ciudad, pequeños poblados, haciendas o propiedades.<sup>331</sup>

Con la visión positivista y científica orienta

---

<sup>330</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes en la historia, 1786 – 1920...*, op. cit. pp. 204 y 205.

<sup>331</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. Seguridad Pública*, octubre-diciembre de 2006, no. 14, p. 03.

los hábitos, la élite sentía un derecho para educar a la clase baja que por su condición ignorante era epicentro de los males y el delito; la clase buena y alta mostraba las conductas morales deseables. En Aguascalientes se establecieron lineamientos de un buen comportamiento, también se señalaba las sanciones según el caso:

En un reglamento de 1902, relacionado con las buenas costumbres se prohibían palabras o canciones obscenas, incluyendo los juegos de azar en las calles, plazas y cantinas. No se permitía disparar armas de fuego, excepto cuando fuera en defensa propia. Tampoco podían correr o galopar a caballo por las calles o plazas, desnudarse en la vía pública o divertirse de manera impúdica en los bailes. No se deberían ensuciar o rayar las paredes o banquetas con lápiz, carbón o cualquier otra tinta, ni maltratar los árboles o plantas de las plazas o jardines.<sup>332</sup>

Las buenas maneras iban de la mano con la higiene, la visión positivista señalaba de forma incisiva el cuidado de la limpieza para delimitar enfermedades, pues la condición de la ciudad era insalubre en general, el aseo era una responsabilidad compartida de autoridades y población:

También era cuestión de la policía lo referente a la higiene, pues mucha gente hacía caso omiso de hacer la limpieza en las calles, casas, hoteles, comercios, acequias, lugares públicos, negocios y fuentes a pesar de que así lo marcaba el reglamento. Uno de los lugares bastante insalubres eran la mayoría de las vecindades, pues los excusados estaban demasiados sucios y se criaban cerdos y gallinas; había charcos de agua sucia y basura en los patios o tal magnitud que se despedía una fetidez insoportable.<sup>333</sup>

A finales del siglo XIX la cuestión de la higiene en la ciudad se volvía cada vez más preocupante, tal vez como el síndrome de “la rana hervida” la insalubridad fue cubriendo la cotidianidad de los habitantes, sin que se dieran cuenta de las malas condiciones y menos de sus consecuencias; por ende, no se veía las medidas de higiene como algo imperante en la misma población, Martínez dice:

Preocupaban la falta de higiene en los espacios privados, la venta de alimentos en mal estado, los arroyos y aguas estancadas en las calles, el desorden, el amontonamiento de cuerpos (como los que se presentaban en mercados o templos), y otras “malas costumbres” de la gente, que aunadas a los obstáculos económicos

---

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 06.

<sup>333</sup> *Idem.*

con que casi siempre se topaba, impedían pasos decisivos en materia de salubridad.<sup>334</sup>

La comisaría atendía los asuntos del buen orden; la delincuencia la vigilaba los gendarmes o la policía, aunque había diversos delitos, el robo era el delito más común por la necesidad y el hambre:

En el siglo XIX y durante el Porfiriato [en Aguascalientes], los robos más frecuentes eran por hambre y falta de trabajo. Se hurtaban cerdos, vacas, nixtamal, maíz, frijol, leña, trastos, dinero, joyas, etcétera. En 1878, Clemente Dávalos fue consignado por el comisario de Los Negritos por haberse robado el maíz de las labores del lugar (AGM:116-). A veces hasta los maestros, quizá porque se les pagaba muy poco y sus sueldos eran frecuentemente atrasados, tenían la necesidad de robar, un caso sucedió en la Tinaja, donde el docente del lugar José María Briones, fue acusado del delito de hurto de un costal de maíz de la propiedad de Marcelo Esparza.<sup>335</sup>

Robar por necesidad no era el único delito, también se vendía alcohol de forma clandestina, la prostitución no regulada y el homicidio eran una constante. Pero el anhelo de tranquilidad y estabilidad ayudó a los planes de pacificación que el presidente Díaz impuso, algunos presidiarios hacían trabajo comunitario como limpiar calles u otros trabajos que eran responsabilidad del estado. Díaz pudo controlar a las gavillas de bandidos y la delincuencia general gracias a la Policía rural, a la clara identificación de los enemigos del orden y a la modernización de las instituciones carcelarias, Aguascalientes fortaleció cada uno de los puntos y si es cierto que no exterminó a los bandidos o la delincuencia, pudo mantener un estado en tranquilidad.

La paz llegó al estado con mucho menos sangre que a otros lugares, pero la paz se hilvanaba delicadamente con el orden, pues ambas se relacionaban en las actividades de organización del estado. Lejos de la hambruna y de la guerra, de la inestabilidad y la incerteza política, las personas encuentran la tranquilidad sometiéndose al orden que regía nuestra ciudad. Era difícil al principio de la gestión del presidente Díaz Mori, dentro de este escenario desfavorable para la

---

<sup>334</sup> MARTÍNEZ, *Cambio y Proyecto Urbano...*, op. cit. p. 104.

<sup>335</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. Seguridad Pública...* op. cit. p. 04.

consolidación de su mandato, Díaz tuvo a su favor el deseo del pueblo de paz, después de un siglo turbulento, deseaban la paz que Díaz pudo vender como parte de su gestión y dominio.<sup>336</sup>

#### IV. 1.3. 3. *Paz y orden, marco de legalidad*

Ciertamente poner orden por medio de la fuerza produciría paz, Díaz no fue un político salido de las filas de un partido, era un militar que había ganado su nombre, prestigio y su haber a través de las armas. El presidente deseaba imponer su control, pero había poderes autónomos que como verdaderos feudos defendían sus intereses a través del gobernador. Díaz mostró una gran capacidad para lograr acuerdos y conciliación, pudo tener injerencia federal en casos de pugna interior en los estados gracias a la expedición de una ley, poco a poco logró la fidelidad a través de la componenda, el soborno financiero y las prebendas políticas estatales.

Díaz Mori aplica “poca política y mucha administración” la paz lograda con fuego y sangre le permitía pesar en un modelo de nación, en ese modelo estaba la visión del positivismo que miraba a los extranjeros como élite que aportaban inversión económica, industrial y de progreso en general.

El orden preveía la tenencia de tierras, se establecieron las compañías deslindadoras y las leyes de terrenos baldíos, ambas fueron creadas para localizar tierras ociosas, pero en la práctica fue una manera de adjudicar propiedades a los hacendados, en el camino, despojar de su territorio a campesinos e indígenas que las tenían en propiedad desde tiempos coloniales o mucho tiempo atrás. Esa adjudicación tan conveniente que se daba con frecuencia a los hacendados produjo que en ocasiones los propietarios originales se vieran obligados a ser trabajadores de ahí mismo por la necesidad de conseguir un empleo para mantener su sustento.

Díaz estableció nuevos impuestos que no afectaran al comercio interno, redujo el gasto público, consiguió inversión extranjera, generó confianza en los capitales

---

<sup>336</sup> DELGADO, Francisco, *Jefaturas Políticas. Dinámica política y control social en Aguascalientes 1867 -1911*, Aguascalientes, Secretaría de Gobierno/ UAA, 2000, p. 103.

extranjeros, pagó la deuda y fundó el Banco Nacional de México que recaudaba impuestos, otorgaba préstamos a la población y manejaba la Tesorería Nacional, la minería, trajo la revolución industrial a México, renovó todo el ejército, se comunicó toda la nación con el telégrafo y el tren, promulgó el primer reglamento de tránsito y el de cárceles.

En Aguascalientes llegaron todos los efectos de la administración, capital extranjero, el banco, la minería, los nuevos avances tecnológicos que causaban asombro, la industria y los reglamentos que permitían la organización del modelo de progreso. El aseo y limpieza de la ciudad de Aguascalientes es por mucho la circunstancia que puso en juego el orden.

La limpieza y aseo público era un asunto importante porque las epidemias habían azotado con morbilidad, particularmente la de tifo en 1876. Se determinó que los desechos podrían contaminar a la comunidad, la instrucción a los ciudadanos sobre hábitos saludables e higiene era un asunto imperante. Muchas casas tenían dos cocinas, las sucias donde se mataba, desplumaba o desollaba a los animales que serían preparados en la otra cocina, la limpia donde se cocinaba; eso dice mucho de la situación en Aguascalientes que a continuación se comenta:

Durante el siglo XIX los rastros y la matanza de animales en casas particulares dentro de las ciudades -donde existían rastros clandestinos- infectaban el aire, el olor a estiércol se combinaba con los gases nauseabundos que escapaban de los intestinos de los animales y la sangre fluía por la calle formando parte del conjunto urbano.<sup>337</sup>

El conocimiento científico sobre la salud promovió que estas costumbres se vieran desfavorables, era necesario cambiar no sólo los hábitos, también cambiar la conciencia e instruir a la población, se hicieron esfuerzos para educar individuos saludables y términos como la pereza o desobediencia iban en contra de la salud, higiene y sanidad.

En 1888 el gobernador instruyó al médico Jesús Díaz de León un estudio médico de la ciudad para hacer un diagnóstico de las condiciones reales de salubridad y determinar acciones adecuadas de mejora. El documento se titula “Apuntes para el

---

<sup>337</sup>Boletín del Archivo General Municipal. Seguridad Pública... op. cit. p. 04.



Estudio de la higiene de Aguascalientes”, Díaz de León comprendía que los asuntos de higiene era un tema con muchos factores, por lo tanto, su estudio es una investigación muy completa de la ciudad, Martínez explica:

En los “Apuntes” se hizo una descripción detallada de la situación topográfica de la urbe, las características de sus casas, los niveles de nutrición de la gente, las características urbanas, como: la anchura de sus calles, el producto de sus huertas, las características de los edificios públicos, el estado de los empedrados, las acequias y las fuentes públicas, e incluso detalles aparentemente insignificantes como el color de las fachadas de las casas.<sup>338</sup>

Fue un estudio muy completo que determinó que las condiciones de la ciudad no eran tan desfavorables, hizo recomendaciones que con el tiempo se cumplieron. Bajo amenazas de multa o el arresto se obligó a los habitantes a mantener limpias las calles frente a sus casas, sin arrojar basura ni materiales de excremento o desperdicios, no tirar animales muertos a ninguna hora y esperar los carretones de limpia para depositar la basura.

El gobernador Alejandro Vázquez del Mercado es un porfirista importante, él mismo se enlistó para combatir a los franceses, se consideró como un soldado en tiempo de paz, claro, paz porfiriana; enfrentó las gestas de descontento y los primeros movimientos de revueltas en el estado y en el país. Las huelgas y la inestabilidad social también forman parte de su matiz como gobernante, al mismo tiempo concretó el establecimiento de grandes industrias y enfrentó la inconformidad laboral, el creciente malestar ante la bonanza y prosperidad de inversionistas o bien de unos cuantos.

Hemos dicho que el positivismo reforzó la hegemonía de una clase, el progreso era responsabilidad de una cúpula. Se buscaba una nueva identidad, imagen de un nuevo mexicano moderno de ciencia y revolución industrial. Como parte de la reorganización social con miras a una actitud científica, se invitó a otra élite a participar en México, una élite que proporcionara financiamiento y educación al progreso del país. La inversión extranjera y su formación educada contribuirían en gran medida al proyecto de progreso.

---

<sup>338</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, *Cambio y Proyecto Urbano*, op.cit... p. 60.

Es justo decir que el tan deseado progreso no era más que la tendencia mundial de la revolución industrial, pero en nuestro país se le atribuía específicamente al extranjero, a un deseo de usos europeos. La modernidad en la lógica de la élite traía el mejoramiento general, que produjo una nueva clase media, pero en la realidad los mejoramientos no eran generales, la mayoría de la población no gozaba ni podía tener acceso a ellos. Es un tanto contradictorio que por un lado el progreso en México era el estereotipo de país sin grupos indígenas reacios al trabajo y la mejora, de costumbres bárbaras, desprovisto de refinamiento y cultura; el proyecto eran ciudadanos educados instruidos para cuidar de la moral, la salud, las virtudes y no los vicios, así como una vida económicamente productiva; pero el progreso benefició a un grupo reducido, la élite que adoptó un afrancesamiento, un estilo de vida en los paseos, arquitectura, comida, gustos y hábitos.

Los científicos como letrados se habían infiltrado en casi todos los proyectos de mejora y progreso. Sus argumentos impulsan las bellas artes, la arquitectura, los teatros, una ciudad ordenada con jardines y hermosos bulevares o calzadas, un ordenamiento de clases, de calles, de la ciudad misma con códigos y reglamentos.

México se transformó del siglo XIX al siglo XX gracias al Porfiriato, las líneas ferrocarrileras, líneas de teléfono, las de telégrafo, las inversiones extranjeras, la siderurgia, la extracción petrolera, la cultura, la educación y el progreso económico.

A México había llegado el progreso a través del Ferrocarril, fábricas, mercados, construcciones públicas y los signos de cada uno. Díaz impulsa la industria con la importación libre de impuestos de maquinaria industrial, pero sobre todo abriendo la industria a capitales extranjeros.

El gobierno central impulsó la minería, el fomento agrícola, las fábricas de diversa índole con gran producción industrial, estimuló el establecimiento de casas comerciales, bancos, múltiples negocios. Pero en el otro lado de la moneda, había una fuerte explotación con fábricas que mantenían jornadas de 14 horas.

Como perros en avanzada la élite intelectual porfirina ya había hecho su trabajo, se hablaba de modernidad, industrialización, se decía de las cumplidas promesas de

los descubrimientos de ciencia y tecnología que mejorarían la vida de los ciudadanos, o harían ricos a los hombres con un poco de ambición y una pequeña agudeza<sup>339</sup>; estos cambios de mejora se discutían en los altos salones de baile y en los bajos salones de lavado, en esos lavaderos comunitarios como los lavaderos del balneario Los Arquitos. Con seguridad ahí se habló de eso que se habían implantado en la mente de los pobladores de Aguascalientes, en el correr de las cálidas aguas termales, frotando las prendas a la superficie con sus múltiples canalitos de los lavaderos, ahí donde surgía las immaculadas mudas, también se enjuagaban las ideas de modernidad para la ciudad.

Seguramente se habló en el balneario los Arquitos porque a unos metros se realizó la primera venta de terrenos fraccionados al oriente de la ciudad. Nuevas colonias fraccionadas que contemplaban planos ordenados, simétricos, agua potable y alcantarillado,<sup>340</sup> el drenaje se hizo un proyecto medular del régimen porfirista dentro del orden y progreso. Puede haber explicaciones específicas para casos de urbanización que referimos, pero al tratarse de una constante nacional, entendemos un equipamiento urbano de las ciudades modernas de don Porfirio. Los mercados, cementerios, palacios públicos, las cárceles y los monumentos fueron las obras más cuidadas por el presidente Díaz Mori.

Así las cosas, se conformaron nuevos barrios incluso, para el solaz, pero eran exclusivos de la nueva clase privilegia que se veía a sí misma superior en muchos sentidos que la clase obrera, con un deseo de segregación social y espacial.

---

<sup>339</sup> Había un ambiente de nuevas oportunidades en todas partes, es un tema de mucha profundidad que ocurría en cualquier lugar después de las grandes movilizaciones de los habitantes rurales a la ciudad en el último tercio del siglo XIX. Un libro que capta ese deseo colectivo es *¡¡Arte de hacer fortuna!! 5,000 recetas de artes, oficios, ciencia y de familia* en este libro están las recetas para preparar emplasto para las verrugas, extracto de opio como tranquilizante, jarabes medicinales, vinos, quesos, frenología para reconocer las inclinaciones de los individuos con sólo verlos, turriones, mazapanes, arte de disecar animales... cualquier receta que prometa dividendos, estaba en ese libro. No es descabellado pensar que productos como pasta para limpiar dientes, bebidas refrescantes, pañuelos desechables de papel y han monopolizado el mercado, tuvieron ahí su génesis. Para más información véase: VILLANUEVA, M y ML Francesco, *¡¡Arte de hacer fortuna!! 5,000 recetas de arte, oficios, ciencias y de familia*, Tomo tercero, Ciudad de México, Editores: Juan Buxú y Comp. y Aguilar é Hijos, 1890.

<sup>340</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, *Cambio y Proyecto Urbano...op.cit.* p. 213.

La vida íntima de sus habitantes cambió en la casa, con un culto del uso de los objetos como forma distintiva de clase a través de reglas de etiqueta de forma exclusiva de la clase social y aparece el concepto de tiempo libre, con el uso de la luz eléctrica se podía aprovechar la noche para el esparcimiento en los cafés a la manera parisina, la vida porfiriana era emular la vida de Europa, con su tiendas exclusivas y sus comercios gastronómicos con parroquianos, el hipódromo, la plaza de toros y el teatro con la ópera de la compañía en gira, o los dramas, comedias o sainetes y el teatro de revista, el circo se puso de moda y los títeres.

Palacio de Gobierno	Jardín de la Constitución
Palacio Municipal	Jardín de San Marcos
Hospital Civil	Jardín de San Diego
Hospicio	Jardín de la Paz
Asilo de Mendigos	Jardín de San Juan de Dios
Monte de Piedad	Jardín de la Merced
Teatro Morelos	Jardín de Zaragoza
Instituto de Ciencias	Jardín de Colón
Liceo de Niñas	Jardín Porfirio Díaz
Parian	Hotel Washington
Inspección Gral de Policía	Hotel París
Mercado Terán	Hotel de la Plaza
Mercado Calera	Hotel la Central
Salón de Exposición	Hotel Robbins
Baños públicos gratuitos	Hotel San Marcos
Rastro Municipal	Hotel del Comercio
Cárcel de Hombre	Hotel Chávez
Cárcel de Mujeres	Banco de Londres y México
Administración del Timbre	Banco Nacional de México
Correos	Banco de Zacatecas
Telégrafos federales	La Purísima, fábrica de hilados

Juzgado de Distrito	La Aurora, fábrica de hilados
Cuartel Federal	La Regeneradora, fábrica de puros y cigarros
Casino	El Diamante, tenería
Seminario Conciliar	Catedral
Instituto de San Francisco	San Ignacio
Escuela Católica de Artes y Oficios	La Merced
Orfanato	San Marcos
Obispado	Guadalupe
Liceo Morelos	San Francisco
Planta Eléctrica	San Diego
Baños de los Arquitos	San Juan de Dios
Express Wells Fargo	San Antonio
Admon. de Tranvías.	San Juan Nepomuceno
Plaza de la Independencia	Señor del Encino
Estación de Ferrocarril	Señor de la Salud
Hospital del Ferrocarril	Capilla del Señor de la Salud
Asilo de Luz	Capilla de San Francisco
Hospital de Jesús.	Templo Evangélico

#### IV. 1.3. 3. *El progreso visto desde muy arriba.*

Nos encontramos ante un hecho relevante: las haciendas y ranchos, lugares que concentran a la población, perdieron importancia a favor de las ciudades, se dio este proceso en todo el país, de modo cualitativo y cuantitativo. Sucedió el tránsito de una sociedad tradicional, dependiente de la agricultura, a otra de corte más moderna, en la que las actividades industriales y de servicios adquirieron sentido, dirección y, por ende, migración.

La ciudad de Aguascalientes marchó con el mismo paso, la creciente industria necesitaba mano de obra, las familias migraron a la ciudad que ofrecía oportunidades. A finales del siglo XIX los ferrocarriles, la fundición de los Guggenheim, los talleres del ferrocarril y otras fábricas aceleraron el crecimiento de la ciudad, que alcanzó 35 000 habitantes en 1900 y 45 000 en 1910, lo que la convirtió en la novena ciudad más poblada de la República. La capital era la única aglomeración urbana de importancia en el estado.<sup>341</sup>

Casi todos los signos de progreso y modernidad llegaron en rieles a la ciudad. El ferrocarril entró a la ciudad de tórridas aguas con ruidos de fogoneros, silbatos, el crujir de los rieles; las luces de las lámparas y sus señalamientos, las inconfundibles columnas de humo y vapor; este conjunto de signos era la promesa cumplida del progreso. Su llegada implicó nuevos empleos, nuevas profesiones, tradiciones, comercios y una derrama intrincada de relaciones estrechas e intereses.

Nos sabemos si la llegada del primer tren de ferrocarril en Aguascalientes causó la misma impresión que los hermanos Lumière causaron con su película. Sabemos que 24 de febrero de 1884 llegó el primer tren a la ciudad, que se le recibió con actos solemnes organizados en el Ayuntamiento, música, fiesta y pirotecnia.<sup>342</sup>

El 21 de septiembre de 1883 se concluyó el tramo de vía Lagos-Encarnación-Aguascalientes, y el 22 de diciembre el que corría entre Aguascalientes y

---

<sup>341</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. pp. 163 -166.

<sup>342</sup> *Archivo Histórico del Estado Mascarón cincuenta números Antología*, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Archivo Histórico del Estado, 2004, p. 21.

Zacatecas. El primer tren que pasó por Aguascalientes, según el historiador Alejandro Topete del Valle, fue el 24 de febrero de 1884.<sup>343</sup>

Ocho años después de su llegada, era necesario mejorar el ferrocarril, la preocupación principal era el transporte pesado, se necesitaba movilizar la industria y el señor gobernador realizó un contrato que mejoraba el servicio de la bestia en los rieles:

En 1891, el congreso autorizó al gobernador Alejandro Vázquez del Mercado “para celebrar un contrato de ferrocarril de vía ancha [era más ancha porque medía 1.44 metros, más segura y rápida para carga pesada] con sus respectivos telégrafos que, partiendo de esta capital, terminara al norte de la República en el estado de Coahuila y al ser en cualquiera de los puntos de la Barca y la Piedad; así como un ramal hacia la ciudad de Guadalajara” (AGM:188-11).<sup>344</sup>

El porfiriato aguascalentense aprovechó el punto geográfico para mejorar el progreso, el dulce canto de las sirenas de la industria y modernización. Se planeó que los talleres de reparación se establecieran aquí:

En 1894, el gobernador Rafael Arellano, solicitó se aprobara el convenio celebrado con la compañía de Ferrocarriles Mexicanos para la instalación del taller General de Reparación (AGM: 2228-24), y el establecimiento de los talleres se firmó el 24 de septiembre de 1897, cuyo objetivo era la construcción y reparación de máquinas y material rodante destinados al servicio de la línea de dicha compañía y exentándolos de impuestos por quince años (AGM: 8-11). También se les dio la concesión para tomar el agua del río Aguascalientes (AGM: 252 – 2) para sus necesidades.<sup>345</sup>

Condonar impuestos, ceder terrenos a la industria nacional o extranjera son prácticas que hasta la fecha están vigentes como incentivos para generar fuentes de trabajo. El gobernador Arellano lo hizo por medio de un convenio y resultó que sí trajo empleo, formal con establecimientos y también comercio informal con los vendedores ambulantes. El tianguis parece ser parte de la idiosincrasia mexicana, el empleo informal rodeó la estación del ferrocarril de la ciudad, así que la construcción de ladrillo horneado y diseñada por el arquitecto italiano Buzzo se

---

<sup>343</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. Ferrocarriles, Aguascalientes, México, agosto-septiembre 2007, no. 14, p. 04.*

<sup>344</sup> *Idem.*

<sup>345</sup> *Idem.*

rodeó de mercadería de los ambulantes, incluso con sus anafres que hacían más complicado y hasta peligroso el descender o abordar del tren.

Pero la derrama económica no era poca, el ferrocarril promovió para 1884 la apertura de más de 587 establecimientos de diversas índoles, comerciantes de perecederos, misceláneas, cantinas, tiendas de tejido o mercerías, expendios de carbón entre otros.<sup>346</sup> El ferrocarril pasó de la novedad y el progreso a la tradición en el estado, trabajar en él era aspirar a un mejor nivel de vida que cualquier jornalero.

Aunque no mejoraba sustancialmente la calidad de vida de los jornaleros, los peones, los ferrocarrileros, sirvientes, vaqueros, pastores, aparceros, arrieros, caporales, leñeros, carboneros, tortilleras y vendedores ambulantes que eran los empleos más comunes; la ilusión en el progreso aumentaba constantemente en todos ellos, se convirtió en una situación común ver los nuevos avances en pomposos actos públicos:

El 15 de septiembre de 1890 fue inaugurado solemnemente, a las diecinueve horas y quince minutos el alumbrado eléctrico conocido entonces como “luz eléctrica incandescente”. El Gobernador don Alejandro Vázquez del Mercado, y sirvieron como padrinos del acto, exprofesamente invitados, el general Carlos Fuero, jefe de la VI Zona Militar, y el general Adolfo Tomás Valla del 6to. Regimiento.<sup>347</sup>

La historia de la iluminación es asombrosa, los diversos modos y combustibles para obtenerla acompañan a la historia de la humanidad. En la ciudad hubo otras formas de iluminación en las calles, pero el alumbrado eléctrico fue radiando la ciudad, haciéndola más segura, moderna como las grandes capitales, el Republicano no sólo señala la seguridad, también apunta hacia el ornato de forma anticipada pues publica un artículo un año antes de la inauguración, asegura Martínez:

Tras la firma del contrato, la instalación de la maquinaria, los postes y el cableado por algunas de las calles de la ciudad, la inauguración del sistema tuvo lugar el 15 de septiembre de 1890. El periódico había celebrado con anticipación el encendido de las 396 lámparas eléctricas que colocó la Interstate Gas and Waterworks,

---

<sup>346</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. El Comercio*, octubre-diciembre, 2008, no. 18, p. 05.

<sup>347</sup> *Mascarón. Cincuenta números. Antología*, Gobierno del Estado de Aguascalientes, Aguascalientes, Archivo Histórico del Estado, 2004. p. 22.



calificándola como una “importante mejora de ornato reclamada desde hace tiempo por la cultura y categoría de esta ciudad”.<sup>348</sup>

El tranvía también fue un medio de comunicación del progreso porfiriano, originalmente tirado por mulas se fue modernizando hasta convertirse en un transporte eléctrico. La primera vía de tranvía fue introducida en 1883, (segunda década el porfiriato) comunicaba la plaza principal con los baños de la Los Arquitos, después se añadió la que iba al jardín de San Marcos, y en 1897 se inauguró la que conducía a la Gran Fundición Central. por tanto, Aguascalientes fue la primera ciudad del país, después de la capital de la República, en contar con este servicio.<sup>349</sup>

El uso del transporte era para el pueblo, pero las recepciones lujosas se reservaban para la cúpula que manejaba sus intereses a través de traer progreso:

Los trenes eléctricos fueron inaugurados el 4 de mayo de 1904, mediante una ceremonia efectuada en las Oficinas de la Compañía Eléctrica de Aguascalientes, a las 10 horas y un Lunch Champagne que terminó a las 12 y 35 del día, pasando luego la comitiva a estrenar los flamantes vagones, en la línea tendida desde la Estación hasta la Plaza de Toros San Marcos. Los anteriores tranvías de atracción animal llevaron el nombre de “Tranvías de Comercio”.<sup>350</sup>

El escenario se modernizaba, los pobladores del estado podían bien trabajar en el ferrocarril o en la industria minera que era el antiguo eje de la economía y explotación desde la colonia y recobró durante el Porfiriato relevancia, tanto como modelo de superación, como incorporación económica. Fue uno de los sectores de la economía a los que fluyeron de manera preferente los capitales extranjeros. Con ello se pudo extraer de manera exitosa metales industriales, sobre todo plomo y cobre. Aguascalientes se convirtió en uno de los más grandes productores de cobre y plomo del país. Mismo que estaba prohibido por el arancel McKinley a la importación de E.U. de mineral en bruto, así que los Guggenheim negociaron

---

<sup>348</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, *Cambio y Proyecto Urbano...*, op. cit. p. 140.

<sup>349</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. p. 16.

<sup>350</sup> Mascarón. *Cincuenta números. Antología...*, op.cit. p. 23.

contratos de concesiones para poder operar en México plantas de fundición, fomentando la etapa de las grandes fundidoras.

En 1895 se inauguró la primera fundidora al norte de nuestra ciudad. Cuya osamenta aún es visible, era una de las más modernas en toda América, incluido E.U. Ocupaba más de 1.000 obreros, tenía tres hornos para cobre y cinco para plomo. En una ciudad que no tenía más de 30.000 habitantes, esta planta se convirtió en fuente de empleo y en el eje de la vida urbana

En 1910 los Guggenheim eran dueños de 54 minas, 34 en Tepezalá, 20 en Asientos. Estas empresas trajeron muchos beneficios al estado: se abrieron miles de puestos de trabajo, hubo mayor demanda de todo tipo de productos, se construyeron vías férreas entre las minas y las líneas troncales del Ferrocarril Central Mexicano, siendo como derrame condicional que muchos obreros también aprendieron un oficio calificado. Pero también se les pagó con cobre y plomo a los obreros, pues las condiciones de trabajo no eran buenas, incluso con exención total de los impuestos, los Guggenheim otorgaron sueldos bajísimos a los peones de Aguascalientes.<sup>351</sup>

La llegada de inversiones extranjeras era motivada por altas ganancias monetarias, era necesario adecuar la institución bancaria en el estado. Los bancos a través de la emisión de moneda, la seguridad, estabilidad monetaria, el fomento y la extensión del crédito contribuyeron a modernizar la economía. En 1884 fue fundado el *Nacional de México* en la capital, tenía sucursales en todos los estados porque sus billetes eran los únicos que se aceptaban para el pago de impuestos y trámites oficiales.

El disparo del comercio en sus diferentes modalidades no se hizo esperar, había trabajadores con necesidad, empresarios, amas de casa, los pobladores hicieron que se movilizara. Muy atrás había quedado el trueque como modo rudimentario de comercio, el siglo XIX dio un giro en este ámbito, los arrieros encargados del transporte nacional vieron con ojos incrédulos y desafiantes al

---

<sup>351</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. pp. 157-159.

ferrocarril, pero no sólo fue el transporte lo que hizo un cambio fundamental en el comercio, también la banca permitió un flujo económico, la supresión de las alcabalas como impuesto permitió un libre tránsito comercial en el país. En la ciudad de las cálidas aguas el comercio mantuvo esta misma tendencia, en tiempos de don Porfirio se tenían los mismos factores de un mayor comercio como en todo el país:

Para la década siguiente [1894], el comercio experimentó un gran auge debido a la instalación de grandes industrias como la Fundición Central de Salomón Guggenheim y el molino de productos de maíz de Juan Douglas, inaugurado el 15 de diciembre de 1895 (AGM 221/21). Otros factores serían: la explotación de las minas de Asientos y Tepezalá, que al igual que otras industrias, contaban con muchos operarios dispuestos a consumir para satisfacer sus necesidades básicas.<sup>352</sup>

La ciudad se transformó para cubrir los requerimientos de las clases sociales, un hipódromo para una clase, un molino de maíz para la otra, se abrieron establecimientos por satisfacer los productos básicos de aquellos que vivían al día, había una efervescencia de lugares de “buen tono” como se decía, establecimientos que buscaban simular la vida europea, la vida parisina como el modelo ideal:

Para esta época los almacenes de ropa más importantes eran el de Marín González, llamado La Ciudad de Londres; La Ciudad de México, de Antonio Morfín Vargas; y Fábricas de Francia, de los franceses Leautaud. En 1907 ya existía el de Las Últimas Novedades, de Jesús García, donde se expendía “calzado, ropa del país, Europea y Americana” (AGM 329/37). A fines del Porfiriato se establecieron los sirio-libaneses con sus tiendas de ropa en El Parián, entre las que destacaban las de Pedro Shaadi y Salim Jirash.<sup>353</sup>

Las máquinas eran las nuevas lámparas de aceite de las historias antiguas, si se aprendía a frotar con presteza se podía obtener ganancias sustanciosas, la idea germinó en los hogares que vieron con necesidad tener maquinaria para hacerse llegar el progreso desde su precario hogar. El señor Andrés Buhr en 1885 en nuestra ciudad, comenzó la venta de la famosa máquina de coser con sistema Singer<sup>354</sup>, de alguna manera produjo un pequeño bienestar, hubo muchas costureras que producían desde sus hogares para las fábricas de la industria textil, otras se

---

<sup>352</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. El Comercio*, octubre-diciembre de 2008, no. 18, p. 05.

<sup>353</sup> *Idem*.

<sup>354</sup> *Mascarón. Cincuenta números. Antología...*, op.cit. p. 28.

convirtieron en profesionistas que daban gala y alegría a la clase media con estrenos copiados de Europa.

El modelo europeo o parisino estaba muy presente como modelos de identidad social a cualquiera podría pertenecer, los nombres competían para indicar la exclusividad y procedencia de los artículos, pero, así como los nombres de los establecimientos significaban un mejor gusto y tendencia de moda; los propietarios extranjeros también llegaron, propiciados por la invitación del Porfiriato para establecerse en México, por ende, en esta ciudad:

El americano Walter Eikel, vecinado en Aguascalientes desde 1898, se juntó con los extranjeros Charles L. Benett y Albert y Albert B. Culver para formar La Estrella, establecimiento donde se vendían armas importadas. Otras familias dedicadas también a este negocio eran los Buchanan (AGM 782/91), originarios de Escocia, quienes llegaron a Aguascalientes a finales del siglo XIX. No podían faltar cantinas de renombre como El Fausto, situada en los bajos del hotel Plaza del hacendado Felipe Nieto; Richard Lamesney y Guillermo L. Richey abrieron el negocio Las Dos Banderas, que se anunciaba como “gran salón de cantina y billares”.<sup>355</sup>

El hielo se producía usando pencas de maguey aprovechando sus canaladuras para que el agua se solidificara por las noches invernales. Pero el progreso trajo a la ciudad la primera fábrica de hielo, por Tomás Felguérez en septiembre de 1901.<sup>356</sup> La ciudad se modernizaba y todos sus habitantes no sólo podían verlo, se sentían parte del cambio. El campo también recibió transformaciones con miras mercantiles, aunque no estaban tan visibles recibía la modernidad de otra manera.

En el estado se desarrollaron las haciendas en la segunda mitad del siglo XIX, no por el aumento de su tamaño sino gracias a la incorporación de nuevas tierras de cultivo, construcción de presas, canales de riego, máquinas que optimizan el trabajo, semillas mejoradas y nuevas especies para la cría de ganado. El factor que incidió de manera crucial en el crecimiento de los mercados fue la apertura del ferrocarril, revolucionó el transporte y llevó a los nuevos mercados granos, ganado y otras mercaderías.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. El Comercio*, octubre-diciembre, 2008, no. 18, p. 05.

<sup>356</sup> *Mascarón. Cincuenta números. Antología...*, op.cit. p. 31.

<sup>357</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. pp. 149-156.

La estabilidad política, los avances de nuevas semillas, formas de engordar y obtener mayor beneficio de los animales impulsó la producción de las haciendas, su principal cosecha era el maíz, trigo y el frijol.

En Aguascalientes, así como se consolidó la agricultura comercial, se llevó a cabo una modernización al interior de las haciendas a través de la incorporación de nuevas tierras de cultivo, la construcción de presas y canales de riego, la adquisición de máquinas que facilitarían el trabajo y la introducción de semillas y nuevas especies animales. Aunado a estos cambios, con la llegada del ferrocarril en el año de 1884, se llevó a cabo la transportación de las cosechas dándose un crecimiento en los mercados urbanos. El uso de este transporte abrió la posibilidad de vender los productos agrícolas y ganaderos en ciudades que antes no se tenía acceso. Todo lo anterior propició la relativa modernización de la agricultura.<sup>358</sup>

Las haciendas eran en el estado una excelente maquinaria o fomento para la economía, los hacendados supieron aprovechar los adelantos tecnológicos, los incentivos del gobierno y el poco o nulo descontento de los jornaleros:

Los principales cultivos de las haciendas, además de los productos antes mencionados, fueron: el camote, el garbanzo y la lenteja. Cabe señalar que en Aguascalientes no se dio el problema de mano de obra, como sucedió en las haciendas del norte de la república ya que había suficientes brazos para trabajar. Por lo tanto durante el gobierno de Porfirio Díaz, las haciendas seguían siendo la estructura agrícola predominante, los grandes propietarios pudieron gozar de la paz y aprovechar los medios de comunicación que les otorgó el gobierno en turno.<sup>359</sup>

La producción de las haciendas fue variada y productiva, se podía movilizar sin problema los productos, animales y las cosechas, fueron tiempos de bonanza para los dueños de las haciendas, para los jornaleros y peones no era tan fácil, aunque había productos diversos disponibles, generalmente terminaban endeudados en las tiendas de raya por productos básicos para el sustento de su familia.

La ciencia y la tecnología había llegado a la tierra de cultivo gracias al pensamiento positivista. Ese mismo pensamiento ideológico veía la necesidad de educar a los habitantes para convertirlos en buenos ciudadanos, era más que una necesidad era su responsabilidad de gente buena y culta, de una élite privilegiada. Se consideraba que la mujer llevaba la organización y en cierta forma el control de

---

<sup>358</sup> *Boletín del Archivo General Municipal. Agricultura*, abril-junio, 2008, no. 16, pp. 07 y 08.

<sup>359</sup> *Idem.*

un hogar, una mujer cauta con virtudes aseguraba hijos deseados y cuidados, la familia como núcleo social estaba en manos de las mujeres, Fernández Ledesma es sus comentarios sobre retratos antiguos dice de las damas:

La mujer triunfa en el mundo de su época. Es verdaderamente, la brújula y la encauzadora de voluntades. Es, sobre todo, la dueña de la gracia. De una gracia púdica que la envuelve en blanduras sumisas y en gravedad melancólica. El galán, con sagaz comedimiento, lee, en los ojos de la bella, un deseo, una insinuación, que él recoge como órdenes y que cumple con respetuosa galantería.<sup>360</sup>

En el estado se atendió la instrucción del bello sexo, la educación para las mujeres estaba dentro de los muros del Liceo para niñas. La idea de abrir el liceo fue de Alfredo Lewis y José Bolado, le presentaron la iniciativa al gobernador Hornedo, pretendían “crear entre nosotros una clase que apenas existe: la de la señorita pobre, instruida y virtuosa, destinada a ser buena madre y directora inteligente de la educación doméstica”. Obviamente, no se trataba de igualarla al hombre, sino prepararlas “adecuadamente” para el matrimonio y la crianza de los hijos. Siendo consecuente con las propuestas educativas de la época el gobierno estatal impulsó y reforzó la educación primaria y secundaria, en ese rubro, Hornedo promovió en la educación la llamada *ley de instrucción*; la idea se vuelve real con la apertura del Liceo de Niñas para que “la mujer se preparara lo mejor posible”. Se inauguró el 16 de septiembre de 1878, con el paso del tiempo tuvieron como directora varias de las chicas que estudiaban ahí y ocupó un lugar importante en educación femenina.

El instituto de varones fue un colegio fundado por el gobernador Felipe Nieto. Se impartían aparte de los estudios medios, las carreras de agricultura, ingeniero, geógrafo, agrimensor, veterinario y comerciantes. El director perpetuo de esta institución fue el Dr. Ignacio Marín.<sup>361</sup> Este instituto pronto tendría una transformación y un cause formal, pues los varones serían sustento de la familia, tendrían una educación que les permitiera una profesión, la visión positivista mucho ayudó a la disparidad de la educación para los hombres y mujeres.

---

<sup>360</sup> FERNANDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. pp. 54 y 55.

<sup>361</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. pp. 178 y 179.

La instrucción y educación había sido una encomienda religiosa desde la colonia, pero con la llegada del positivismo eso cambió. El siglo XIX no fue buen tiempo para la construcción de templos, entre un movimiento bélico y otro, la iglesia no salía del todo bien librada. Pero hubo en la ciudad una coyuntura que motivó uno de los orgullos arquitectónicos del porfiriato.

La arquitectura religiosa más importante, es el templo de San Antonio. Si bien, los recursos se orientaban sobre todo en la construcción de bancos, locales comerciales, teatros y otros monumentos de carácter laico, la iglesia aún recibía donaciones de los particulares.

Los padres franciscanos decidieron construir un templo, encomendaron a José Noriega, pero el proyecto terminó a cargo de Refugio Reyes Rivas, ambos arquitectos son importantes figuras en la nueva urbanización y de una u otra forma conformaron imagen urbana de las ciudades del porfiriato. El templo de San Antonio comenzó con su construcción en 1895, aunque se detuvo entre 1896 y 1897 por falta de recursos. En ese momento “el amor y el interés se fueron al campo un día” los franciscanos necesitaban financiar el templo y un hombre piadoso apareció.

Antonio Morfín Vargas fue un hacendado, empresario, comerciante exitoso, avecindado en esta ciudad desde Michoacán, cosa que no le favoreció para entrar en las esferas sociales, ni gozar de reconocimiento. Los méritos de Morfín no eran pocos, pero insuficientes para las emperifolladas clases altas del estado, así que Morfín vio en la construcción del templo la oportunidad de pagar una membresía al muy exclusivo círculo social. Este mecenas desembolsó 189,000 pesos, una cantidad fuerte, pues se podía comprar una buena hacienda por una cantidad similar.<sup>362</sup> El templo de arquitectura ecléctica terminó como una joya para la ciudad, fue alabada su belleza y celebrada su primera misa, Antonio Morfín vio coronado su deseo, el templo fue nombrado San Antonio... la crema y nata del porfiriato deseaba con frenesí estar en las bancas, don Antonio en primera fila:

El gobernador Vázquez del Mercado, los exgobernadores Sagredo y Arellano, el presidente municipal y la mayor parte de los diputados se apretaban en las primeras

---

<sup>362</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, *Cambio y Proyecto Urbano...*, op. cit. p. 40.

filas del recinto, haciendo como que no oían al fogoso predicador, que lanzaba excomuniones a Juárez y reclamaba lo suyo para iglesia.<sup>363</sup>

La clase privilegiada necesitaba emular su vida parisina, antes del templo de San Antonio se construyó el teatro Morelos, como parte de un proyecto mayor, del gobierno central. El teatro era el lugar perfecto para los de una clase, aquella instruida que sabía apreciar el arte, para el pueblo estaba un coso llamado el Buen Gusto, que para la élite no era de tan buen gusto; de un entablado de madera servía para muchos usos, desde corridas de toros, espectáculos, presentaciones de los circos y las primeras proyecciones de cine.

En este punto, el teatro Morelos dio un aire de distinción a la ciudad creciente y moderna, es una de las obras de la arquitectura civil más notables del porfiriato. Rafael Arellano retomó la obra en 1882, con el apoyo del ayuntamiento y algunos vecinos prominentes. Abrió sus puertas en octubre de 1885, es de estilo neoclásico con columnas de cantera.

La función inicial que reunió a lo “más selecto de la sociedad” fue del actor español Leopoldo Burón. Sin embargo, no fue en el escenario lo más importante, sino en la sala, donde se encontraba toda la burguesía con aire de conoedores.

La pequeña élite local por fin contaba con un espacio que satisfacía las pretensiones de ilustración. El pueblo tenía los toros, las peleas de gallos y las verbenas de barriada, pero el gobernador y los miembros de la legislatura, los profesores del Instituto de Ciencias y el Liceo de niñas, los hacendados y los dueños de grandes casas de comercio pensaban que su posición social los hacía merecedores de otra cosa.<sup>364</sup>

Más y más obras se sumaban a la modernización, la plaza de toros San Marcos se inauguró el 25 de abril de 1896; levantada en cuarenta días; dirigió la obra el ingeniero Camilo E. Pani y alternaron en la corrida inaugural los diestros Juan Jiménez, llamado “Escijano”, y otro matador conocido con el mote de

---

<sup>363</sup> GÓMEZ, Jesús, *Notas para la Historia de la ciudad de Aguascalientes 1575 – 1911. Primera Parte*, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes/ Instituto de Vivienda de Aguascalientes. 1998 p. 57.

<sup>364</sup> GÓMEZ, Jesús, *Aguascalientes: Historia Breve...*, op. cit. p. 199.



“Potoco”.<sup>365</sup> Los primeros kioscos que existieron en la ciudad fueron: el de la Plaza Principal, el del Jardín de San Marcos, ambos mandados construir por el Gobernador Francisco G. Hornedo (1883- 1884), después en la Calzada Arellano (hoy Alameda) el cual fue inaugurado en 1903 por Carlos Sagredo; y por último, el que se construyó en el lado sureste del Jardín San Diego, (conocido como el kiosco de las flores), que fue inaugurado el 31 de diciembre de 1922.<sup>366</sup>

La ciudad había cambiado con la llegada del siglo XX. En esta ciudad como en muchas otras comenzó a principios del mismo siglo una reorganización urbana, con nuevas calles, reordenamientos, monumentos y servicios. El ingeniero Samuel Chávez hizo un proyecto del plano de las colonias, organizado según el modelo moderno que promovió la formación de colonias importantes para los trabajadores antes de 1910 como la colonia del Trabajo, Los Héroes, Buenavista, Morelos e Hidalgo.

La urbe se debía ordenar y organizar a las nuevas necesidades de movilizar a los obreros con sus centros de trabajo, a la estación del tren con el lugar de distribución y venta. Bajo esta necesidad se abrieron nuevas calles o avenidas:

Tres fueron las avenidas importantes que se acondicionaron y/o abrieron durante la época del porfiriato en Aguascalientes: la calzada Arellano (hoy Avenida Revolución) [...] inaugurada en 1898, que comunicaba el centro, a través de la calle del Centenario (hoy Juan de Montoro), con el extremo oriental de la ciudad con los baños de los Arquitos (llamados también los “Baños de Abajo”) y los Baños Grandes de Ojocaliente (llamados también “de Arriba”); la calzada de los Arellanos, que comunicaba el barrio de Guadalupe con la Gran Fundición Central sobre el potrero llamado de “los Arellano”, al norponiente, proyectada en 1904 y; comunicaba el templo de San Antonio, sobre la antigua calle del Apostolado (hoy Pedro Parga), con molino de harina “La Perla”.<sup>367</sup>

El oriente de la capital se volvió un punto importante con los ferrocarriles, fuente de trabajo, transporte, distribución de mercadería. Esta ubicación atrajo la

---

<sup>365</sup> Mascarón. *Cincuenta números. Antología...*, op. cit. p. 28.

<sup>366</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>367</sup> RAMÍREZ, Luciano, “Una vía pública moderna para la más porfirista de las ciudades de la provincia mexicana. Historia de la apertura de la Avenida Madero, Aguascalientes 1912-1915” en *Ágora. Boletín del Archivo General Municipal*, Aguascalientes, México, Municipio de Aguascalientes, 2º época. No. 5. (ene.-mar. 2012, pp. 14 y 15.

mirada de la modernización, en particular en los terrenos de la antigua hacienda de Ojocaliente.

En 1900 dos personajes importantísimos del estado tuvieron la grandiosa idea de realizar una colonia con su ordenamiento moderno, ambos personajes habían sido gobernadores del estado y sabían muy bien los hilos y cómo se movían. Ignacio T. Chávez y Alejandro Vázquez del Mercado fundaron la Compañía Constructora de Habitaciones de Aguascalientes (Cocoha). Vieron oportunidad en los terrenos vecindados a los ferrocarriles y la hacienda antes mencionada, el proyecto contemplaba escuelas, comercios, tubería de agua potable, una pequeña urbe moderna.



## PLANO DE LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES EN 1900 POR EL INGENIERO TOMÁS MEDINA UGARTE

Los socios tuvieron un inconveniente importante, planearon un proyecto que les significaba un negocio para ellos sin ser dueños del terreno. Tardaron en convencer a los Escobedo, dueños de la hacienda; pero saldado ese obstáculo, los Escobedo y Cocoha pusieron manos a la obra, el proyecto no pudo ir mejor pues Alejandro Vázquez del Mercado fue nuevamente gobernador en 1903, se convirtió en el Porfirio del estado, físicamente por su estilo casi idéntico e ideológicamente, también, gobernó hasta 1911.

No fue el único proyecto de urbanización, fue el primero de muchos otros que transformaron una ciudad pequeña de aguas limpias. Las nuevas colonias, engulleron poco a poco el cinturón esmeralda de los huertos, la modernidad trajo orden, seguridad, calles bien delimitadas, reglamentos, higiene, salud, fábricas, comercio... la innovación y el avance estaba a vistas de todos.



**Imagen 81.** Detalle mujeres en la ciudad de Guanajuato por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. Library of Congress, Colección de fotografías de Detroit Publishing Company, LC-DIG-det-4a27129.

#### IV. 1.4. *La ciudad se transforma día a día. Vida cotidiana*

Sabemos de la falsedad de posar, las formas rígidas de mostrarse ante una cámara durante el periodo estudiado dicen poco de las verdaderas imágenes en ambientes cotidianos; pero como ya se dijo, fue una forma estricta de aspirar a una imagen perene que mediara con intenciones sociales. El retrato de estudio *per se*, nos dice poco de la vida cotidiana; nos dice por señalamiento indirecto en todo caso, son otras fuentes de información documental la que nos dice de la vida de las personas retratadas. Las fotografías lindan entre la vida privada y la social de las personas, de forma paradójica el acto de mandarse hacer un retrato se convirtió en un gesto social cotidiano. Por lo anterior, vemos necesario hacer un acercamiento a la vida cotidiana del Aguascalientes de ese periodo.

No hay gesto social ni acontecimiento neutro, casi todo nos dice de algo que se opinaba y se decía de forma directa o indirecta. Pero el día a día no es ni fue igual para todos, la vida que se llevaba dependía de su edad, sexo, clase social y situación geográfica (rural o urbana).

La declaración de la ciudad de Aguascalientes como capital del estado motivó que la constitución de la ciudad se transformara, su crecimiento se había mantenido moderado desde la Colonia con actividades de sus pobladores principalmente en la agricultura y el comercio; pero más factores como migración hacia las urbes y la fragmentación de las haciendas causó que la ciudad tuviera un crecimiento importante en la segunda parte del siglo XIX. La ciudad de Aguascalientes se vio afectada por diversas circunstancias, el ciudadano que vivió en el último tercio del siglo XIX tiene una percepción completamente diferente al ciudadano de 1910. Muchos factores incidieron en la vida de las personas, los factores sociales, políticos, económicos, tecnológicos y culturales son los principales que hacen desembocadura en el día a día, en sus jornadas y en su vida cotidiana.

El progreso, la inversión y desarrollo llegó con la gestión de Díaz, se logró unas finanzas sanas; pero fue un precio que se pagó con el esfuerzo de la clase trabajadora, algo de la sombra del del claro-oscuro del presidente Díaz, pronto se comienza a ver la incipiente aparición de la clase media en México.

El estilo de vida que llevaban los habitantes de Aguascalientes era marcado por la clase social a la que pertenecían, para los menos favorecidos económicamente, su seguridad era vulnerable, su vida era muy difícil. Existe una descripción de la vida de un jornalero muy anterior al porfiriato, pero ahí se explica lo que sin duda debió cambiar poco. Jesús Terán describe jornaleros que vivían en condiciones de gran pobreza, la descripción es de 1855, se apreciaba la marginación, una vivienda desprovista de lo que se podría considerar mínimo para vivir, dice Terán:

Descripción de los jornaleros y sus familias

México, lunes 3 de diciembre de 1855

Informe sobre las clases laboriosas de la sociedad de mejorar su condición

Jesús Terán

Mis reflexiones se contraerán principalmente a los jornaleros del campo, por ser su clase la de peor condición, por ser la más numerosa y porque las observaciones que se hagan respecto de ella, pueden aplicarse a las demás.

[...]

El alimento de las familias son tortillas, chile y atole. No siempre toman frijoles, raras veces con manteca, y casi nunca comen carne.

El vestido de los hombres consiste en camisa y calzoncillos de manta, unos calzones cortos de gamuza, sandalias de cuero y sombrero de palma o de lana. El de las mujeres en camisa y enaguas de manta blanca y otras enaguas de manta pintada y un rebozo: los zapatos sólo les sirven para salir de casa. Nunca un individuo tiene dos vestidos, de manera que permanecen desnudos mientras la ropa se lava o se seca, cuya operación se hace todas las semanas.

Las habitaciones son cuartos de cuatro o cinco varas de largo, sobre tres o cuatro de ancho, de los cuales sirve uno para cada familia, por numerosa que sea, y en él hace la comida, se come, se duerme y se habita constantemente, en medio del humo denso que despiden la leña. En ellos no se encuentran más muebles que un metate, un comal, algunas cazuelas y muchas imágenes de santos, cuya monstruosidad revela la falta absoluta de gusto de sus dueños. Nunca hay camas; pero las familias más hacendosas o menos pobres suelen tener algunos asientos, piezas de loza fina y baúles. Es de notarse que tanto en los vestidos como en las personas y las habitaciones, la gente del campo guarda una limpieza que no se observa en las personas pobres de las ciudades.<sup>368</sup>

Pese a los esfuerzos del gobierno del Díaz Mori, la pobreza no corrió lejos, el gobierno no pudo erradicarla, la literatura también deja ver los cuadros de costumbre del Porfiriato, Tomás de Cuellar describe la cena de una familia pobre: “Sobre las desiguales vigas del cuarto, logró Saldaña acomodar una mesita de palo blanco, y sirvieron de asiento un baúl para los niños, y las dos únicas sillas del menaje”<sup>369</sup>

Es casi un insulto que se le llame menaje a un baúl como parte del comedor familiar, los niños de esta familia no tenían sillas para ellos en su casa, tal vez no es la descripción de los jornaleros que hace Terán, pero aún hay muestras de gran

---

<sup>368</sup> DELGADO, Francisco “Jesús Terán y su informe sobre las clases laboriosas de 1854” en TERÁN, Aurora y TERÁN, Mariana, *Tras los pasos de Jesús Terán, ensayos en memoria por su 150 aniversario luctuoso, Aguascalientes*, IMAC, 2016, pp. 39, 40-41.

<sup>369</sup> CUELLAR José T., *Baile y Cochino*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2011, p. 64.

pobreza en esta breve descripción. En gran contraste, la élite de don Porfirio estaba acostumbrada a otro tipo de estilo de vida:

Después de haber contemplado aquella hermosa cascada, aquel verdadero oasis, aquella elegante escalera, que parecía una elevación natural del terreno por donde seguía el trepador follaje, llegué á la puerta del salón de baile. En éste elegantísimo y estaba admirablemente adornado. El tapiz de los muebles y las ricas colgaduras de los balcones y vidrieras de comunicación para los otros salones, es de rico brocado de tela roja. Grandes espejos, elegantes cortinas de punto y mullida alfombra, completaban el menaje. Aquel gran salón estaba iluminado por un hermoso candil, con multitud de luces que aumentaba la claridad de las muchas bugías que estaban colocadas al derredor de la estancia sobre candelabros de elegantes formas.

[...]

Al encontrarme entre aquella sociedad, cuyas fisonomías me eran desconocidas, figuréme que me hallaba en uno de los amplios salones de escultura de la artística Roma; y que algún encantador con su vara mágica, había hecho que tomasen vida, color y animación todas aquellas escultóricas figuras.

La Sra. Josefina Obregon de Muñoz Ledo, hacia los honores de la casa con exquisita finura, acompañada por su digno esposo el Sr. Gobernador.

El Sr. General Díaz, presentado á las damas y caballeros, no tuvo un momento en que no fuese justamente cumplimentado y atendido.

[...]

Valiéndome de la conversación que tuve con una amabilísima dama, puedo decir: que la Sra. Josefina Obregon de Muñoz Ledo, vestía con verdadero lujo y con inusitado gusto. Llevaba un elegantísimo vestido color crema con volantes dobles de encaje de tul y dos guías que recogían los abullonados de la sobre enagua; pequeñísimas mangas sostenidas por *bouquets* encarnados: portaba un precioso ahogador de brillantes con un magnífico guardapelo: en la cabeza tenía una rica diadema y un ramo artificial. De porcelana de Sèvres parecía la Sra. De Muñoz Ledo! ¡Tan hermosa así estaba!

[...]

Entre los caballeros, figuraban todos aquellos que se distinguen por su buena posición social en la culta Guanajuato.

A las cuatro y media de la mañana terminó aquel delicioso baile que pasó como pasa un suspiro del alma; que fue fiel trasunto del paraíso, un sinónimo de la felicidad, un apoteosis del buen gusto.

El Sr. Gobernador debe encontrarse orgulloso del éxito que alcanzó el baile dado en Palacio en obsequio del general Díaz.

Para terminar, diré: que así como lo egipcios tiene el sentimiento del misterio los alemanes el de la gloria, y los rusos el del éxtasis, así la sociedad de Guanajuato tiene el sentimiento de finura.<sup>370</sup>

La élite guanajuatense del porfiriato no sólo hace referencia a los muebles, las joyas, el vestido de la esposa de Muñoz Ledo, lo particular de la descripción es el claro deseo de una sociedad que desea y busca emular la aristocracia francesa a través de copiar sus preferencias como manifestación de educación, finura y buen gusto. La ciudad de Aguascalientes no está lejos de Guanajuato y aquí también se tenía ese buen gusto, cuando la ciudad recibe a mister Talbott, un norteamericano que vino al país para realizar una monografía, la cerrada sociedad aguascalentense lo recibe con sus mejores composturas, en las reseñas de su visita hay tan poco que diga del lugar porque lo que se deseaba era la pertenencia, la distinción de ser de esa clase mundial que tomaba té en tazas de la China y bebía delicioso champagne:

En un área próxima a la sala, se encontraba dispuesta una mesa servida con detallado gusto, ahí el caliente y perfumado té en magníficas tazas de China, los pastelillos de caprichosas formas y gustos, el espumoso champagne apenas permaneció en sus receptáculos de vidrio, los vinos generosos y todo ese arsenal que tanto motiva a la cordialidad, y para que el doctor Gómez Portugal exclamara inspirado: a salvo de la dulce expansión del espíritu, al esparcimiento del alma, en una palabra, a esa soñada confraternidad universal que tanto anhelamos.<sup>371</sup>

Aquellos que servían los caros líquidos tenían dificultades para obtener agua potable y alimentos básicos, la mayoría de la población aguascalentense se encontraba lejos de tener una seguridad social en educación, salud, alimentación o higiene. Las ciudades del siglo XIX albergaron y pudieron proveer un poco de mejora a los migrantes rurales, ahí la vivienda estaba dispuesta de otra forma, herencia de la Colonia, las casas tenían un patio central y diversas habitaciones. Esta tendencia variaba poco en los diversos estratos o posición social, incluso las viviendas más humildes, las vecindades repetían este patrón. Durante el porfiriato

---

<sup>370</sup> MARMOLEJO, Lucio, *Efemérides Guanajuatenses*, Tomo IV, Guanajuato, Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, a cargo de Francisco Rodríguez, 1884, pp. 366-370.

<sup>371</sup> MURO, Juan M., *Bienvenido Mister Talbott: Un paseo por Aguascalientes a fines del siglo XIX*. Aguascalientes, Dirección General de Archivos de Aguascalientes, 2002, pp. 36 y 37.



no cambió mucho esta tendencia, salvo en dos aspectos claramente visibles, exhibir el lujo exterior que las viviendas contenían y un permiso particular para las casas de solaz o esparcimientos, aquellas que fueron construidas en la periferia de la ciudad, esas quintas tenían otros principios que el patio central, algunas fueron estilo francés como chalets franceses o anglosajones, ocuparon espacios por la élite para veraneo o fines de semana en las zonas privilegiadas de la ciudad como alrededor del jardín de San Marcos, la ahora Av. Fundición, la calle Vázquez del Mercado, Obregón y Alameda, estas casas tenían un estilo más libre que el patio central, fueron construidas en estilo ecléctico, Alejandro Sifuentes lo especifica con cuidado:

La vivienda de la época porfiriana en Aguascalientes puede a grandes rasgos reducirse a la fórmula que contrapone la privacidad e introspección de la unidad doméstica, entrada alrededor del patio, la sala y el comedor, con la “necesidad” de ostentar los valores de progreso y modernidad en símbolos urbanos, considerados como unidades en sí mismos. Al mismo tiempo, los acusados contrastes sociales observables entre la vivienda de la élite y la vivienda obrera popular, a nivel de los valores de estatus proporcionados por los ajuares domésticos (mobiliario, decoración, enseres, etc), y que diferenciaban una de la otra, eran amortiguados por las normas urbanísticas originadas en la época colonial, cuyos resultados fueron visibles en la integración urbana y paisajística que dotaba de gran unidad a la trama urbana. Trataremos de analizar esto con un poco de mayor detenimiento en las siguientes líneas.<sup>372</sup>

La clase privilegiada del porfiriato deseaba mostrar su hegemonía a través de una reorganización urbanística, como ya se dijo, el eclecticismo permitió una especie de apropiación de la tendencia, historia y la obra; esta clase contó la historia a su manera a través del estilo arquitectónico, la nueva organización de la ciudad y la disposición de sus monumentos. Esta clase manipuló sus deseos en su propio beneficio como clase dominante, los arquitectos importantes de este periodo sólo estuvieron a la disposición de las clases del poder, Refugio Reyes y Samuel Chávez, entre otros, con diferentes estilos, no hicieron otra cosa que asentar la tendencia historicista de la élite porfiriana de Aguascalientes.<sup>373</sup> Así la ciudad se vio ataviada con monumentos y edificios que conmemoraban el orden, la paz y el progreso de don Porfirio, con una clara tendencia a repetir en lo posible, la manera

---

<sup>372</sup> SIFUENTES, Alejandro M., *Desarrollo histórico de la vivienda en Aguascalientes...*, op. cit. p. 69.

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 70.

de la aristocracia francesas, la ostentación del lujo como una forma de manifestación del su poder, entre ellos el “paseo – espectáculo” que se repitió en todo el país.

Si había un tipo de vivienda según la clase económica que se tuviera y dentro de ese espacio el lugar que se ocupaba dependía de su género, edad y posición social. En definitiva, no era el mismo tipo de habitación para cualquier habitante.

Hubo muchos México, o uno solo con muchos matices. La “paz, orden y progreso” no alcanzó para todos por igual, en particular el progreso. Las imágenes de miseria cambiaron, la condición de hacinamiento, desnutrición y pobreza mejoraba según las noticias en el estado de Aguascalientes, aunque sólo fuera en papel, el siguiente fragmento de Bernal en el diario de Aguascalientes manifiesta con fidelidad los deseos del gobierno de don Porfirio, primero hace una breve mirada al pasado adverso por las guerras, plantea la paz como el terreno fértil para el progreso, publicado por primera vez en 1890, muestra las obras públicas de la capital como signo de progreso para el pueblo, sin mostrar los negocios y manejos de esos recursos como negocios de la clase dominante:

Progresamos

Cuando nos sugieren algunas reflexiones y hacemos un detenido examen del estado de abyección y abatimiento en que se encontraba el país, no hace todavía muchos años, un cuadro desgarrador y sombrío, bien triste por cierto, se destaca ante nuestros ojos reproduciéndose en la imaginación aquellas escenas sangrientas que sembraron el luto y el exterminio por todos los ámbitos de nuestro querido cuanto infortunado suelo, y aun parece que el estallido del cañón se repercute imponente en las montañas anunciando más víctimas y que los marciales ecos de los clarines inician nuevos y sangrientos combates...

[...]

El Estado de Aguascalientes, pequeño en territorio, pero que cuenta con hijos abnegados y patriotas que procuran su futuro engrandecimiento y que no han sido indiferentes al movimiento progresista que se ha iniciado, lo encaminan con paso firme por la vía del progreso. A moción de sus ilustrados gobernantes, cuenta la capital del Estado, de pocos años a esta parte con el edificio para la Exposición, el Mercado Terán, el elegante, Teatro Morelos, el Liceo de Niñas, hermosos jardines, el Kiosco de la Plaza de la Constitución, la Calzada Hornedo, la nueva calle que lleva el mismo nombre y en construcción, el costoso edificio destinado al Hospicio, en cuyo benéfico establecimiento encontrarán abrigo todos aquellos seres desventurados que

carezcan de los elementos más indispensables para la vida. Esta importante mejora, lo mismo que el nuevo alumbrado eléctrico que próximamente se inaugurará, se debe a la iniciativa y eficaz apoyo del Señor Alejandro Vázquez del Mercado, actual Gobernador del Estado. Además, en el Instituto de Ciencias se han hecho muchas y costosas reparaciones lo mismo que en el Palacio de Gobierno, cuartel de policía y otros edificios públicos.

Publicado 17 de agosto de 1890.<sup>374</sup>

Este panegírico a favor del gobierno debió retribuir a la publicación, Díaz extendió su brazo de orden a través de los diversos gobernadores que él mismo designaba, eso es lo que en realidad describe este diario de la ciudad de Aguascalientes. El papel y la realidad eran antípodas en algunos casos, pero si hubo una constante en los dos ámbitos: el asombro.

La capacidad de asombro del ciudadano en Aguascalientes siempre estuvo al borde, los movimientos sociales, la hambruna, los avances tecnológicos y científicos rompían constantemente los paradigmas de los ciudadanos. El sistema hidráulico de agua potable, el alcantarillado, la comunicación con el telégrafo y el teléfono, la electricidad y la nueva vida nocturna, la iluminación que cambió en las calles, los postes con cableado, los ferrocarriles, tiendas con mercadería novedosa y lujosa, la bicicleta, el automóvil son gran parte, entre muchos más. Todos estos avances podían hacer creíble lo impensable, la capacidad de asombro se transformó de forma flexible. La propia fotografía era parte de los avances, la fotografía fue la división propagandística del progreso.

La economía se antojaba pujante ante tanto cambio, el ferrocarril, sus talleres y la fundidora Guggenheim generaban a principios del siglo XX, 3,000 empleos.<sup>375</sup> La necesidad y derrama económica de estas empresas se infiltró por toda la ciudad. No sólo la industria arriaba el comercio, éste ya se había intensificado desde fines del siglo XIX por las medidas que el porfiriato impuso:

“El comercio se intensificó en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante el Porfiriato (1877-1911). El auge obedeció a varios factores: el establecimiento de un sistema

---

<sup>374</sup> BERNAL, Jesús, MURO, Juan M. [compilador], *Textos Periodísticos 1888 – 1900*, Aguascalientes, CONACULTA/PACMYC, 2009, pp. 23 y 24.

<sup>375</sup> *Ibid.* p. 259.

financiero y bancario, el uso del dinero no metálico y la supresión de las alcabalas, las que serían reemplazadas por otro tipo de impuestos: el derecho de patente, consumo y piso. El primero se cobró sobre los capitales en giro; el segundo, en las mercancías extranjeras y se generalizó a las nacionales; y el tercero, se aplicó en el espacio urbano a comerciantes que se ubicaban en explanadas, kioscos, mercados y tianguis<sup>376</sup>.

A estas medidas se le adjuntan las grandes industrias antes mencionadas que provocó un rápido establecimiento de 597<sup>377</sup> comercios de múltiples giros en las inmediaciones de la estación de ferrocarril y sus talleres. El molino de Juan Douglas, las minas de Asientos y Tepezalá se agregaron a las industrias.

Los habitantes podían aspirar a un empleo, podían comprar en los almacenes de ropa como la Ciudad de Londres, La Ciudad de México, Fabrica de Francia, Últimas Novedades. Un establecimiento importante fue La Estrella de Walter Eikel, Charles L Benett y Albert B; en La Estrella se vendía se vendían de todo tipo de mercaderías, desde candados hasta automóviles, también armas de fuego.

Heliodoro Martínez hace una descripción del comercio en una de las calles principales, Martínez publica su texto en la década de los setenta del siglo XX; pero mira la transformación de su ciudad a la que pertenece y narra el bullicio de un Aguascalientes en un siglo XX en ciernes:

#### XI.- LA CALLE DEL RELOJ.

El centro comercial de la ciudad, actualmente calle de Juárez era entonces conocida como la calle del "Reloj", seguramente debido a que en la primera cuadra existía una relojería que se anunciaba con un enorme reloj de lámina, quizá de un metro de diámetro.

Se iniciaba esta calle por la acera oriental en un callejoncito, cerrado en la calle de Morelos, que se llamaba el callejón de Zavala. En la esquina era la Oficina del Banco de Londres y México, que con la ampliación hecha para tomar la actual avenida Madero se redujo a una cuchilla, donde el buen amigo don Wenceslao Giacinti construyó más tarde el edificio de su tienda "La Popular". Seguía el hermoso edificio de cantera amarilla que ocupaba el Banco de Zacatecas, que después ocupó la Comisión Monetaria, en seguida el Banco de México, S.A., luego "La Casa de Vidrio" y actualmente la Casa Barnola. Donde actualmente es "La Nueva York" había una tienda de ropa llamada "La Sinceridad", propiedad de un señor Jesús Cervantes, de Teocaltiche. Seguía la ferretería "La Estrella", fundada por el alemán don Walterio Eickel, a quien substituyeron con el mismo ramo los señores Reyes y Villegas, después alojó el Nacional Monte de Piedad y ahora por lo menos en parte, la sección de Muebles de la Ferretería El Gallo. Seguía una farmacia "El Cisne", propiedad de don Vicente Sánchez y donde hicieron sus primeras armas envenenando gentes, perdón, velando por su

---

<sup>376</sup>Boletín del Archivo General Municipal. El comercio, octubre-diciembre de 2008, no. 18, pp. 4 y 5.

<sup>377</sup>Idem.

salud: Martiniano Delgado, José Magadán y Agustín D. Martín. Seguía la mueblería de Manuel de Alba, que después alojó la primera Nueva York y en seguida la zapatería de don Pedro Salazar. Junto al hermoso edificio construido por Honorato Imbert, existía una nevería llamada "Las Flores", propiedad de la señora Jáuregui de Lomelí, mamá del Lic. Lomelí Jáuregui. Al fondo tenía sus oficinas el Lic. y Notario don Aniceto Lomelí, uno de los abogados más famosos de su tiempo y papá de los buenos amigos Lauro, Antonio y Nacho.

Donde actualmente es la Agencia Singer, existía un cine llamado "El Actualidades" y en ese salón vi anunciada como película "de arte" El Conde de Montecristo; pero con el nombre entonces de Edmundo Dantés. Aclaro que fui invitado por don Fernando Camarena, tío de un buen amigo y compañero de nombre

Luis y ya difunto. En la esquina que hoy ocupa La Carpeta existió primero una botica y posteriormente la tienda de abarrotes del asiático Juanito Lee.

En la acera poniente había en la esquina una tienda de ropa propiedad de un señor Escobedo, seguía la nevería "La Parisiense" propiedad de un viejecillo bajito y moreno con una rara piochita, don Félix González; su esposa doña Enriqueta era el alma del negocio por su gran habilidad en la repostería y de un don de gentes extraordinario. Al lado de la nevería estaba la relojería que con su enorme anuncio surgió el nombre de la calle. Que yo recuerde, primero estuvo en ella Eustaquio Arroyo, después el alemán don Ernesto Imm y finalmente don Vicente Matute. A media cuadra se situaba la ferretería de los señores Sagredo, que luego fue La Flecha de don Trinidad Pedroza y don Filiberto Velasco y actualmente del buen amigo Joaquín Obregón. Había una papelería y librería llamada "La Palma" de los señores Manuel Azuela y Jerónimo Castañeda. Seguía una mercería de dos ancianos libaneses don Simón y don Fortunato Samson; de mis recuerdos de niño no puedo olvidar que en sus aparadores se exhibían un payasito que giraba en un disco haciendo reverencias. Por último, en la esquina con Allende estaba la gran tienda "La Gardenia" de don Ramón Avila, en uno de cuyos aparadores se exhibía un osito negro que periódicamente simulaba beber de un basito.<sup>378</sup>

Hay algunas imprecisiones, pero su peculiar descripción nos permite admirar un momento el bullicio de la principal arteria comercial de ese Aguascalientes.

Si ya se había trabajado y adquirido los bienes necesarios para vivir, tal vez los trabajadores sentían gusto y deseo de desquitar sus arduas horas de trabajo en una cantina con o sin compañía. Dentro de los hoteles se tenía cantinas de primera clase como la del hotel Plaza, la cantina El Fausto del hacendado Felipe Nieto, frente a la plaza principal; otro lugar fue el gran salón de cantina y billares Las Dos Banderas; hubo muchos lugares para aquellos parroquianos alegres, las bebidas espirituosas para la clase alta se vendían en el primer cuadro de la ciudad, a medida que los establecimientos se iban alejando del centro iban mermando su categoría y el prestigio de sus bebidas.

---

<sup>378</sup> MARTÍNEZ, Heliodoro, "La Calle del Reloj", *El Aguascalientes que yo conocí*, Aguascalientes, Imprenta Daniel Méndez Acuña, 1977, pp. 32 y 33.

En unas cantinas se tomaban bebidas importadas; en otras los fermentados o destilados de humilde origen local y de los lares circunvecinos. Se acostumbraba tomar colonche o vino de tuna, un fermentado de esta fruta, en las fiestas de San Ignacio, en estas festividades patronales se rociaban con la bebida los trajes de los participantes de la fiesta, no por igual, sólo aquellos que se vieran agradables ante el ojo de otro; terminaban manchados los vestidos o trajes de las personas más populares. El pueblo se intoxicaba con este fermento, con el pulque y sus curados o mezcal, seguramente también corría cerveza en las celebraciones, pero no se encontró documentación de esto. En las cantinas de primera categoría o en los salones de privilegiados se abrían botellas de champagne, coñac, ajeno, jerez y vermouth<sup>379</sup>.

No sabemos con qué se acompañaba las bebidas, reconocemos las menciones de los sabores callejeros como las enchiladas o las gorditas, cualquier pariente del maíz frito con picante era bien recibido. El pueblo comía en la calle diversos alimentos, uno de ellos muy popular en el siglo XIX fueron las gorditas de cuajada, unos panes redondos de maíz con leche cortada. Fernando Villalpando, músico originario de Zacatecas, pero vecino en la ciudad desde 1887 porque fue llamado por el gobernador de Aguascalientes Francisco G. Hornedo para organizar la Banda del Estado, el músico Villalpando fue afecto a la comida popular, compuso una danza que intituló: *Las Gorditas de Cuajada*.<sup>380</sup> La comida es el otro lenguaje, ese que por democracia se generaliza y toma raigambre en todas las clases sociales. Eduardo J. Correa menciona los vendedores ambulantes del siglo XIX en la ciudad:

“Se ha abierto zaguanes y ventanas para contemplar las corrientes, se miran rostros alegres, se escucha cascabeleo de risas y hasta en el pregón de los vendedores parece que hay retintines de cristal:

-Morelianas, gorditas de cuajada, mueganitos, de limón y de leche los helados...

Una oleada de frescura ha rejuvenecido almas y cosas.<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> CORREA, J. Eduardo, *Viaje a Termópolis...*, op. cit. p. 257.

<sup>380</sup> Mascarón. *Cincuenta números. Antología...*, op. cit. p. 78.

<sup>381</sup> CORREA, Eduardo J. *Un Viaje a Termópolis...*, op. cit. p. 135.

La receta se quedó en nuestra ciudad hasta ya bien entrado el siglo XX, Josefina Vázquez de León publica en su libro *Cocina de Aguascalientes* la receta de este plato tradicional:

GORDITAS DE CUAJADA  
SRA. ANTONIA VALDIVIA DE DIAZ DE LEÓN  
INGREDIENTES

1 kilo de masa como la de tamales,	150 gramos de azúcar granulada,
¼ de kilo de cuajada,	200 gramos de manteca,
¼ de cucharadita de sal,	3 cucharaditas de carbonato,
150 gramos de piloncillo rallado,	500 gramos de piloncillo para la miel.

MANERA DE HACERSE

La cuajada se bate un poco, se mezcla con el azúcar, el piloncillo rallado, la sal, la masa, la manteca y el bicarbonato, se deja reposar una hora; entonces se hacen pequeñas gorditas, se colocan en latas engrasadas, se barnizan con una miel que se hace con el piloncillo y ¼ de litro de agua y que debe de quedar algo espesa; se cuecen al horno de calor regular (350 grados).<sup>382</sup>

Aguascalientes tenía sus lugares especiales para verse y dejarse ver dentro de una hermosa escenografía correcta, el alarde y el encanto parisino desde la vestimenta hasta el lugar y sus maneras, como el hipódromo, las grandes calzadas, un exhibicionismo social con casuales encuentros en el teatro, la iglesia de moda, la plaza de toros, los cafés y los cines o entonces llamados “vistas”.

Los lugares de paseo eran diversos, todos relacionados con atractivos naturales, el concepto de otra diversión que no fuera el esparcimiento entre los árboles aún no llegaba. El estanque de la Cruz era lugar de convocatoria desde sus inicios en el siglo XVI, llamado estanque de la Alameda; también el río Pirules era otro punto de esparcimiento; la estación y su calzada. Otro punto importante fue una colonia industrial a seis kilómetros de la ciudad al poniente<sup>383</sup>, esta colonia era un modelo europeo que establecía una pequeña comunidad entorno a una fábrica, en este caso textil, a mediados del siglo XIX se estableció la fábrica de San Ignacio y los paseos a sus jardines durante las fiestas del santo patrono fueron una tradición

---

<sup>382</sup> VELAZAQUEZ, Josefina, *Cocina de Aguascalientes*, Academia de Cocina Velázquez de León, México, D.F. 1957, p. 82.

<sup>383</sup> GÓMEZ, Jesús, “Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el porfiriato”, *En Historia de la vida cotidiana en México... op. cit.* p. 261.

popular. Muchos de estos lugares estuvieron durante siglo en la ciudad, hasta entrada la segunda mitad del siglo XX eran puntos de paseos familiares.

Las fiestas o celebraciones populares son muestras de laboratorio de la vida cotidiana. “La medida del tiempo como orden en las actividades cotidianas”;<sup>384</sup> aunque la Feria de San Marcos comenzó como un espacio de comercio, emigró con el tiempo para festejar a San Marcos. Esta fiesta popular nos dice mucho de Aguascalientes, el doctor Francisco Díaz de León en colaboración con Manuel Gómez Portugal realiza *Apuntes para el estudio de la higiene de Aguascalientes*, esto le da un peso particular al doctor en temas de las necesidades de la urbe y las costumbres de sus habitantes. Díaz de León escribe una pequeña estampa de lo que pensamos es la fiesta de San Marcos:

Día de fiesta por Francisco Díaz de León

Las diez de la mañana. En las casitas apretujadas del barrio no hay rumores; parece que el vecindario duerme sin advertir que es hoy un día de fiesta. Entre la hierba descuidada que crece en grandes manchones en el patio de la casa, buscan las gallinas su alimento; una lagartija hace gimnasia en el muro de adobe soleado y corre que atrapar la mariposa amarilla que gira entre las calabazas puestas a madurar en el techo de viejos tejamaniles.

Por el fondo del patio, se ven las cúpulas de la iglesia del pueblo entre las palmas y los muros encalados. Hay un olor caliente de establo y el cielo es azul a través de las gruesas ramas de zapote que sombrean la casa.

Corre el agua en la acequia de la calle, serpenteando hasta bajar al puentecillo de la esquina. Los niños hacen barquitas de papel y se regocijan cuando las naves se hunden en la rápida corriente. Allá, en la charca, juegan las libélulas azules y las ranas bajan entre las peñas a beber agua fresca.

Muy lejano, llega el rumor de la música, que empieza a recorrer las callecitas solitarias. Alegran el corazón las fiorituras del clarinete.

Detrás de aquella ventana se asoma el rostro de una muchacha de ojos negros. Su blusa rosa, de percal almidonado, antójase de cartón.

Peina despacio sus largas trenzas pensando en él.

Por la tarde, el pueblecillo goza con su fiesta: gira el volantín enloquecido; giran los caballitos negros y rojos; giran las calesas con sus tarascas ridículas. La rueda de la fortuna; las loterías; el tiro al blanco. Música y cohetes; campañas en interminables repiques...

En “La Tempestad”, los bebedores consumen sendos tornillos de pulque y, con la pistola al cinto, narran cuentos de celos y amoríos.

Luego, los toritos escupen “busca – pies” entre carreras y silbidos del populacho... Los catillos se abrasan del verde, rojo y azul.

A la media noche todo ha terminado; pero la niña de los ojos negros sigue aún en la ventana, dolorida, triste, contemplando las estrellas. Por que para ella no hubo fiesta...

---

<sup>384</sup> GONZALBO, Pilar, *Introducción a la Historia de la vida Cotidiana*, Colegio de México, Ciudad de México, 2009, p. 199.



La anterior estampa costumbrista de Díaz de León describe una festividad de la ciudad de Aguascalientes, generalmente reservadas para las fiestas patronales, aunque pocas alusiones religiosas, el cierre corresponde con una de ellas. Es una jornada completa pues comienza a las diez de la mañana para terminar a media noche. Del texto anterior podemos decir de la ciudad de Aguascalientes:

Las casas eran construidas en adobe y techo de tejamanil, con mucha proximidad. El estilo de vida era muy parecido al rural, pues se vivía entre gallinas y olor a establo.

Los árboles frutales son parte de la vida cotidiana dentro de las casas o dentro de la ciudad.

La acequia era el sistema de abastecimiento de agua, tenía ciertas inconsistencias que formaban charcas. Proclive a la proliferación de fauna.

La música anuncia la festividad.

Si no se tenía muchos recursos, las mujeres jóvenes vestían falda de percal almidonado. Usaron largo cabello y cuidar de él en la ventana no era mal visto.

En las festividades acostumbraban los juegos mecánicos: la rueda de la fortuna, el carrusel con caballos, carruajes y otras figuras; se acostumbraba la lotería y el tiro al blanco.

La festividad subía el tono con música, cohetes y los repliques de las campanas. Era un punto álgido pues la celebración llevaba horas y los hombres habían bebido pulque en vasos pequeños; sin problema dejaban ver la pistola que traían en la cintura.

La celebración terminaba con pirotecnia tradicional: los castillos multicolor y el famosísimo torito.

No sabemos la razón por la que la joven de la descripción de Díaz de León no asiste a la festividad, se entiende que las mujeres asistieran temprano, por la tarde y noche entre las bebidas espirituosas, la alegría y las pistolas de hombres no hacía buena compañía.

“A cada santo le llega su día” este dicho o proverbio hace referencia connotativa sobre la participación protagonista; pero en sentido estricto, anuncia que el santoral es celebrado. Hay tantas festividades religiosas que el texto de Díaz de León bien pudo ser de cualquiera de ellas a fines del siglo XIX, pero dada la importancia de la Feria de San Marcos, es muy probable que hable de ella.

Otra descripción vívida de la celebración la escribe Eduardo J. Correa, es otro estilo, da cuenta de la manera de la fiesta patronal:

#### IV LA FIESTA SE VA

Vieja casona con nombre pomposo: Teatro de la Primavera. A la entrada, salones amplios, lo mismo que alrededor del patio, para los juegos: albures, ruleta, pocker, paco grande. Pasando por patios y callejones se llega al recinto de la farsa. Un pequeño escenario rodeado de gradería de lozas y un semicírculo de palcos, y abajo, lo que por la noche constituye la luneta, y en el día el palenque para los gallos. 56

[...]

Después, al restaurante, a comer de prisa las enchiladas y el mole de guajolote, éste el platillo clásico de la fiesta, porque se aproxima la hora de los toros.

[...]

Al salir del espectáculo taurino, la verbena está en todo su esplendor. La explanada, que separa el jardín de la iglesia, es hormiguero humano, de donde se alza algarabía ensordecedora, que no cesa sino instantáneamente, cuando explota un morterete, lo que acontece con frecuencia que irrita.

En el volantín un mulo de noria voltea y voltea cabeceando para mover caballos y calesas, donde la chiquillería realiza viajes fantásticos al compás de las arrulladoras cadencias de un organillo.

En la carpa un ciego hace gemir su arpa: en otra se escuchan rasgueos de guitarra, acompañando canciones tristes como la raza; en las grandes, como la lotería de don Matías, entre los gritos de los que ofrecen las tablas, una orquesta entretiene con valsos y mazurcas a los jugadores mientras principian a cantarse las cartas de la baraja.

Lo mismo se oye el rodar de la bola de marfil en la ruleta, que el hueso desgastado de los dados, al agitarlos dentro del cubilete o al caer en las mesas de los carcamanes, y sobre todo se eleva el vocerío de los que pregonan su mercancía o ensalzan los esparcimientos que patrocinan, lo mismo el plácido cosmorama que la cabeza parlante, no faltando en parte alguna el organillero que a jala y jala con el manubrio no cesa de hacer sonar su caja musical.

En el jardín, donde el crepúsculo dora los follajes, los a vuelta y vuelta, sin advertir que levantan nubes de polvo que asfixia, sin atender a la música que suena, ahogada entre el estrépito de la fiesta y las detonaciones incesantes de la pólvora; y los que han conseguido asiento, mirando a aquéllos para ridiculizarlos, mientras mondan frutas, escancian agua fresca de chía y horchata de melón, devoran golosinas o se regalan con helados de leche o de limón, que los que venden sacan con el calor de las manos de tubos de modesta hojalata.

[...]

La muchedumbre se arremolina junto a los castillos pirotécnicos, postrer número de las festividades cívicas, enormes esqueletos encohetados, promesa de alboroto de luces y truenos, donde aguarda ver rosas de matices prodigiosos, lluvias de oro, cascadas de pedrería, mirajes de ilusión, cuentos de hadas...

[...]

De la fiesta, montones de basura.

[...]

Atrás dejan lo que sobra, el desecho, la crápula en postrera noche de orgía en el barrio; los tahúres, las heteras, los rufianes, pútridos exponentes del vicio.<sup>385</sup>

La fiesta de Correa no difiere mucho de la descripción de Díaz de León porque en lo fundamental ocurre lo mismo en el mismo horario. Lo que aporta Correa son detalles, como el Teatro de la Primavera, los platillos clásicos: enchiladas y mole de guajolote, el baile, los juegos de azar, la mercadería con fruta, aguas frescas, golosinas, quesos de helado o, mejor dicho, helados moldeados en tubos de hojalata; y los juegos pirotécnicos. Ambos escritores coinciden en un cierre deplorable de la jornada de fiesta.

Después de revisar estas estampas, podemos recrear parcialmente la vida cotidiana de una mujer de pocos recursos económicos, para ello utilizamos El *Catecismo de higiene y economía doméstica, precedido de unas nociones de fisiología* que como los textos de comportamiento social nos permite comprender una jornada de una mujer del siglo XIX, el texto deja ver entre las responsabilidades de la mujer aspectos del día a día:

*Quehaceres diarios.* Preparada la lumbre y el desayuno ó almuerzo se limpian las habitaciones donde no hay dormitorios, se hacen algunas compras, se pone al fuego la legumbre y carne para el cocido de medio día, se visten los pequeños (si los hay), se les asea, se les da de almorzar y se les manda a la escuela. Después de vestidos todos los individuos, se abren las puertas de los dormitorios, las de los balcones ó ventanas que los ventilan y se coloca la ropa de las camas en sillas de modo que las dé algo de aire; se mueven los colchones y gergones de todas las camas, se hacen estas, se limpian los muebles y suelos de los dormitorios y se cierran sus puertas mientras se hace la limpieza de las demás habitaciones que consiste en barrer los suelos después de regados, sacudir las alfombras ó felpos y quitar con una rodilla el polvo de todos los muebles; se preparan los aparatos de las luces y se friega la vasija que se haya ensuciado con el almuerzo. Claro está que la lumbre necesita vigilancia

---

<sup>385</sup> CORREA, Eduardo J. *Un Viaje a Termápolis... op. cit.* pp. 53-63.

ya para animarla, ya para espumar el cocido ó ya para ir agregando los alimentos y condimentos necesarios.

Aséese detenidamente la mujer y de seguida siéntese á repasar, coser ó confeccionar algunas prendas de vestir por todo el tiempo de que pueda disponer.

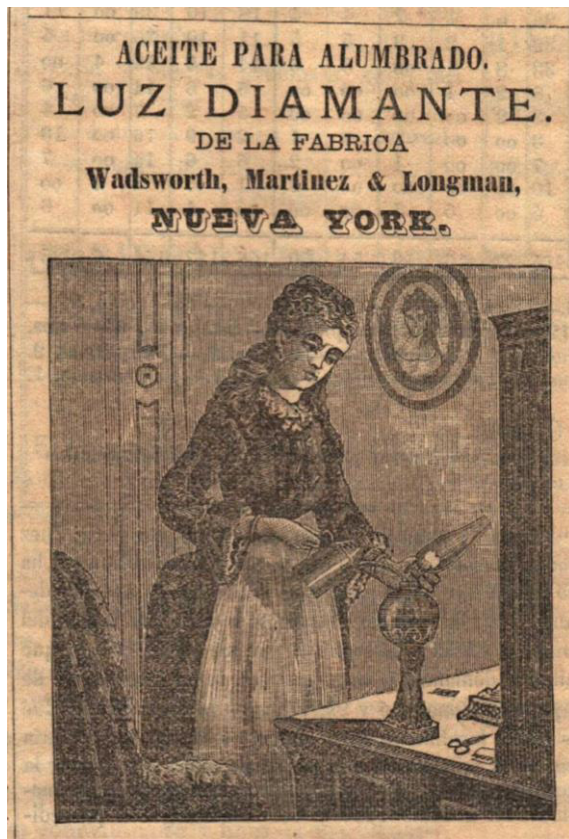
A la hora de la comida y preparada la mesa se sirven los alimentos (en el orden dicho en otra lección) se dan gracias á Dios, se levanta y guarda la ropa de la mesa, se limpia la vasija y cubiertos súcios colocando cada uno en su puesto, se friega el fogón, se barre la cocina y comedor, se lavan bien las manos y se dedican unas horas á la costura.

Al anochecer se entretiene un rato con los niños enseñándoles algunas oracioncitas, se encienden las luces, se prepara la cena, se da de comer á los pequeños, se les acuesta, se trabaja en alguna labor sencilla hasta la hora de cenar, se sirve la cena, se dan gracias á Dios, se pasa un rato de conversación con toda la familia contándose mutuamente las cosas más importantes que en el día hayan ocurrido, se lee alguna obra moral, se anotan los gastos del día, se mandan los hombres á la cama, se repasa la ropa diaria de vestir por si tiene algún roto, se observa si el fuego queda bien cubierto, si las puertas están bien cerradas, si se han apagado todas las luces, y cuando ya nada falta que hacer, se retira á descansar para continuar al día siguiente las mismas operaciones.<sup>386</sup>

El texto anterior fue publicado para lectores de España en la década de los 80's del siglo XIX, los avances tecnológicos y las estructuras sociales no eran diferentes en nuestro país y por extensión en Aguascalientes, la rutina anterior nos da una clara idea de cómo debió ser parte de la cotidianidad de una mujer en nuestra ciudad, este escenario incluía caminar por las calles empedradas, comprar el combustible para cocinar, para iluminar y para calentar el agua del baño tal vez no, porque acudían a las acequias a su baño ante los ojos de propios y extraños; aseaban la casa, barrían el zaguán donde se recibía y hablaba con las visitas, esas mujeres debían cuidar de los animales de corral que se tenía en casa, preparan la comida del lugar como las gorditas de cuajada, mole de guajolote, enchiladas, chiles, salsas, tortillas; pero para ello necesitaba la materia, así que seguramente compraban su

---

<sup>386</sup> CARRETERO, Don Antonio, *Catecismo de higiene y economía domésticas*. Burgos, Imp. y lib. de S. Rodríguez Alonso, 1889, pp. 151 y 152.



**Imagen 82.** *La Voz de Aguascalientes*, 1909.

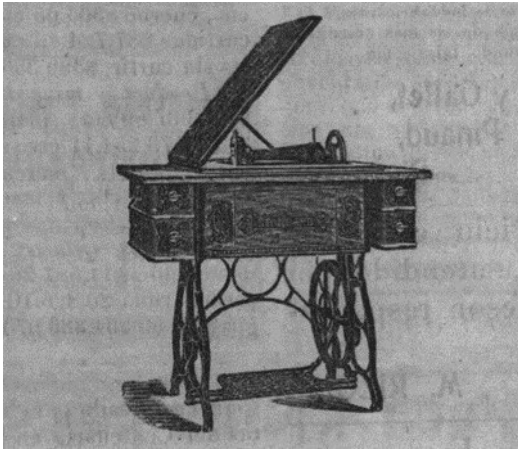
mandado en el mercado Terán o en el mercado doctor Isidro Calera, regresaron con las canastas llenas de frijol, harina de maíz, chile, manteca de cerdo, sal, petróleo, azúcar, carbón; la vida de una mujer en cualquier parte del mundo era muy difícil, responsable de la reproducción y con un precario servicio médico.

Cada detalle de la vida de las personas es un corte a través del tiempo, la iluminación es un aspecto, la industria buscó por cielo, mar y tierra, controlar la luz dentro de las casas. La grasa más preciada por su duración y la limpieza al consumirse, pues era casi nulo el hollín que generaba, fue sin duda el esperma de ballena, el cráneo de los cachalotes en forma de semilla tiene grandes cantidades de esta grasa, de ahí el nombre.

Era costoso una correcta iluminación y el combustible, la mujer debía asegurar el abasto. Ella era quien acompañaba a su marido, trabajador del ferrocarril u obrero de la Fundición, esta mujer acompañaba a su familia a los paseos a la Alameda, los Pirules o a San Ignacio; llevaba si su presupuesto se le permitía el lujo, pollo asado relleno de arroz o unas enchiladas acomodadas dentro de una olla para mantener la temperatura, también se participaba en las celebraciones patronales entre juegos, música, bebida y pirotecnia.

La Estrella, ubicada en la calle Juárez o mejor conocida como el Reloj, fue una negociación que ofrecía una mercadería de época, a la distancia los artículos

muestran un estilo particular, un estilo derivado de la industrialización y sus promesas:



**Imagen 83.**



**Imagen 84.**

*La Voz de Aguascalientes* varios productos entre 1906 y 1910.

Los artículos promocionados entre 1906 y 1910 fueron la promesa en la tierra de la modernidad, ahora los pobladores podían ver y desear algo que tal vez nunca habían visto. La capital se veía inmersa en una transformación cosmopolita que ocurría de forma sutil o subrepticia; la modernidad entraba por la vista, con el oído con la habladuría, por el tacto con nuevas superficies de maderas finas importadas de Estados Unidos o el contacto con el frío metal de la maquinaria. La modernidad se inoculaba en la ambición, el deseo de mejorar y prosperar; la modernidad también entraba por el olfato y por el gusto, los pobladores podían degustar gaseosas en botellas y por poco dinero, comprar el lujo de tomar una bebida fría.

El porfiriato permitió la estabilidad política, social y económica, la modernización y el progreso que era el tono en todo el mundo llegó a casi todos los lugares de México, las clases más vulnerables también se sentían inmersas en la transformación de modernidad, pero esa modernidad no era para todos, a las clases marginadas en Aguascalientes casi no llegó la transformación, esa llegó después.

En definitiva, la clase social marcaba mucho el estilo de vida cotidiana, unos iban a comprarse sombreros de paja, manta, percales y rebozos, mientras que otros

pedían en la tienda casimir, sombrero de fieltro, chaquetas de paño con solapas en terciopelo, pañuelos de seda para los hombres; las mujeres de clase acomodada acomodaban delicados “chongos” o rulos en complicados peinados, pedían seda, gasa y gro para sus vestidos con volantes; unos compraban en los mercados o tianguis, otros mandaban traer de París, o compraban en el Parián, en la calle del Reloj<sup>387</sup> o cualquiera de las tiendas en la periferia de la plaza principal. Los lugares y los paseos igual que el entretenimiento eran regidos por la posición económica, si una clase iba a misa al recién construido templo San Antonio, otra humildemente acudía a la parroquia de su barrio; si un grupo asistía a los espectáculos de la plaza El Buen Gusto, otro se dejaba ver en las óperas, zarzuelas, dramas y comedias en el teatro Morelos<sup>388</sup>; una comitiva asistía a los paseos de los arroyos, el río Pirules, al estanque de La Cruz<sup>389</sup> o a las fiestas de San Marcos hoy la Feria Nacional de San Marcos, otra descansaba en sus hermosas casas solariegas estilo *château* o estilo inglés; unos tomaban un relajante baño de aguas termales en “los baños de arriba”, en los baños de Ojo Caliente; otros iban a “los baños de abajo”, los baños de los Arquitos; un estrato tomaba fermentados caseros, otro bebía licores y finos vinos importados.

En casi todas las áreas de la vida estaba marcada la diferencia de clase, la fotografía, el retrato en específico lo cambió. Por su carácter de fingir y de posar, casi todo el mundo podía hacerlo de similar manera, si se dificultaba, el retratista estaba listo para ayudar y ponía a disposición una serie de objetos y vestiduras que hemos visto, ante la cámara no se notaba el tipo de vivienda, alimentación, diversión, empleo o rutina que se llevaba. A la distancia es quizá la complicación que presentan las fotografías durante el porfiriato, la también llamada “máscara” o manera de posar de igual forma obliga a mirar los detalles para saber quién era quién en los retratos fotográficos.

En el siguiente capítulo profundizaremos los pocos estudios en la ciudad, Aguascalientes fue fundada como lugar de conexión, no fue una urbe importante

---

<sup>387</sup> MARTÍNEZ Heliodoro *El Aguascalientes que yo conocí, op. cit.* p. 32.

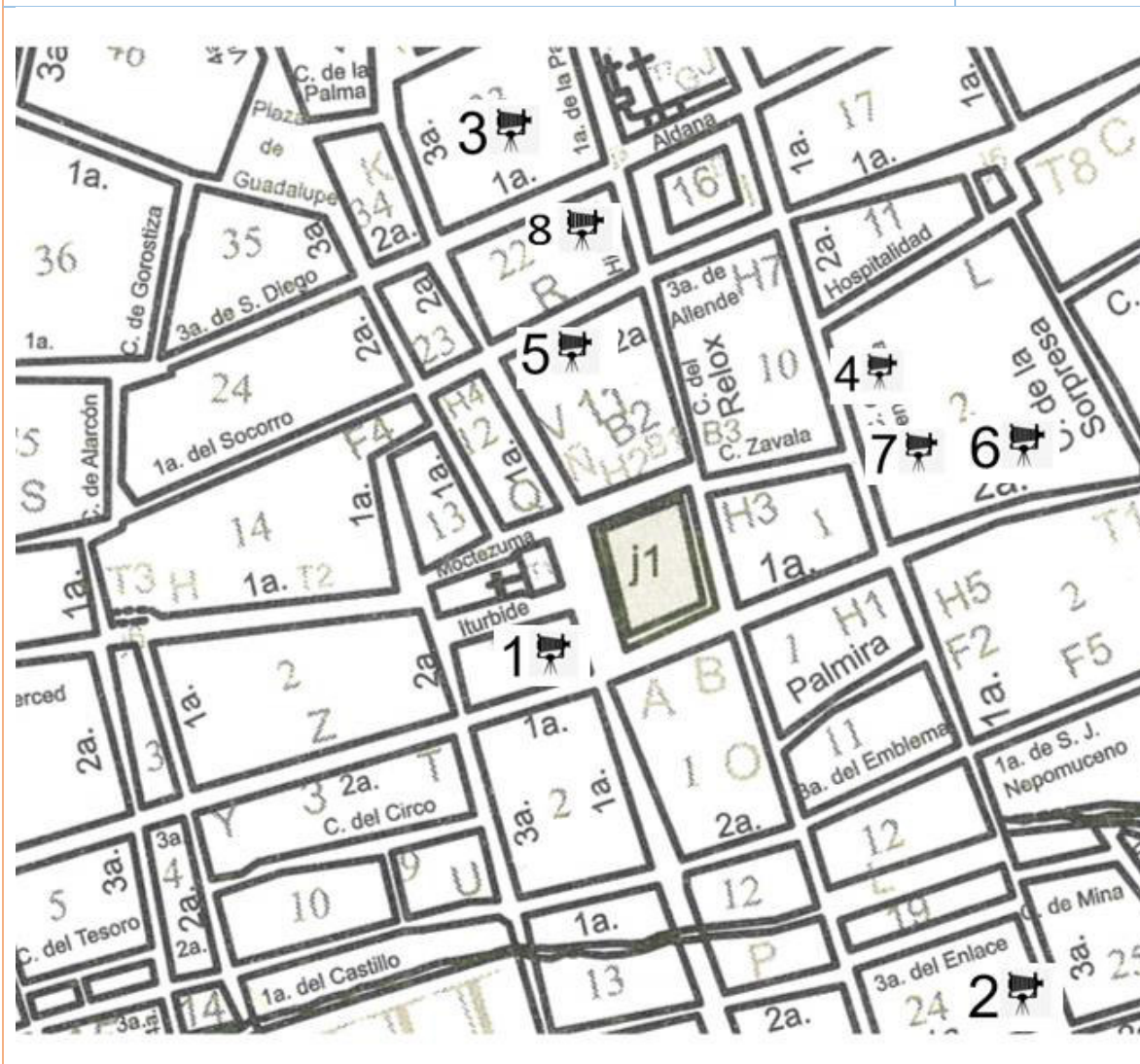
<sup>388</sup> *Mascarón. Cincuenta números. Antología*, p. 68.

<sup>389</sup> MARTÍNEZ, Heliodoro, *El Aguascalientes que yo conocí, op. cit.* p. 14.

con economía pujante, así que los fotógrafos en la ciudad fueron escasos. Hacerse un retrato era oneroso, pero fue bajando su costo conforme se acercaba al siglo XX, esto se ve claramente en el siguiente cuadro de retratistas, una proliferación de los hijos de Daguerre por la ciudad.

Detalle del centro de la ciudad de Aguascalientes, tomado del mapa que realizó en 1900 el Ing. Tomás Medina Ugarte.

### ACTIVIDAD FOTOGRÁFICA POR RETRATISTAS EN EL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX





		Dirección original	Fecha actividad	Calle actual
	Imagen, detalle del afiche Photographie H. Laplaude, 1876.			
	Fotógrafo			
1	Sóstenes E. Chávez	Obraje	1859	José María Chávez
2	Gabinete de campaña	Enlace	1874	Enlace
3	Hermanos Sciandra	Del Chorro 18	1875	Rivero y Gutiérrez
4	Antonio Chávez	Independencia 7	1890	José María Morelos
5	Andrés Vidrio	Allende 20	1896	General Ignacio Allende
6	Manuel Gutiérrez Pedrozo	2 Ojocaliente 5	1896	Juan de Montoro
7	Leopoldo Varela	2ª de Independencia 8	1905	José María Morelos.
8	L. A. Ojeda	Hidalgo 2	1907	Benito Juárez



Imagen 85. *El Debate* 22 febrero 1908



**Imagen 86.** *El Debate*, Noviembre de 1910

Muchos de los inventos cuando llegaron en el siglo XIX eran exclusivos de las clases privilegiadas, la disminución de los costos por un uso masificado provocó que algo exclusivo se hiciera común y corriente, la fotografía es el mejor ejemplo de un invento en un contexto exclusivo que se masificara a todas las clases.

Aunque la población de Aguascalientes no tenía acceso a la vida aristocrática de la élite acostumbrada a rutinas refinadas, la mayoría de los pobladores deseaba un retrato, el pueblo no entendía la herencia visual del retrato con todos sus blasones porque no tenía herencia que presumir, la clase popular aceptó, como muchas otras cosas, de buena fe, la restringida y estrecha representación del retrato porque pensaba que era un requisito indispensable para acceder a ella.



**Imagen 87.** Jérôme Bonaparte por Disdéri, 1850. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, Álbum de fotografías en albúmina tarjeta de visita, *Célébrités du XIXe siècle*, tomo I, ark:/12148/btv1b105250401.



**Imagen 88.** Sin datos de la persona ni el autor. INAH, Primer Concurso Estatal de Retratos Antiguos de Aguascalientes INAH, Núm. de Inv. 0091.

A la izquierda vemos el hermano menor de Napoleón, el rey de Westfalia posó en el estudio del Boulevard de los Italianos. A la derecha vemos a una persona no identificada, al hombre seguramente, se le prestó un chaleco con lo que pensó completar su ajuar de lujo, consideraron (el fotógrafo y el modelo) que no era necesario cambiarse el overol de obrero, los zapados y la camisa, pues ya se tenían los demás elementos de ornamentación y lujo: una silla austriaca, un bello jarrón, mesa del mismo estilo que la fotografía izquierda del rey Bonaparte y un muro representado finos detalles en el telón de fondo.

Así que también en Aguascalientes se hizo cita con los retratistas, se prestaron vestimentas, zapatos, accesorios; se colocó un atrezzo y un ciclorama para tomarse

un retrato, aunque el individuo no fuera de clase alta ni perteneciera a la alta burguesía o aristocracia francesa, debía posar como tal.

## CAPÍTULO V. TECNOLOGÍA DEL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO SOPORTE DE LA IMAGEN EN AGUASCALIENTES.

¡Daguerrotipos, ambrotipos y retratos del ochocientos! ¡Sonrisas, poses de candor, cavilaciones y vanidades opresas en la cartulina de papel albuminado! ¡Fantasmas amables que nos permitís saludaros! ¡Tomad de nosotros, de nuestra comprensión, balbuciente, de nuestra torpeza humilde, la chispa leve, pero efusiva, que se enciende en la mirada y que ha nacido ante la revelación de vuestra gracia!<sup>390</sup>

### V.1. CÓMO SE HACÍA UN RETRATO FOTOGRÁFICO.

La ciudad está hecha de la materia que necesitan sus habitantes y esa materia está dispuesta por una forma particular de ver el mundo. La ideología motiva un orden o un desorden, en el caso que Aguascalientes a finales del siglo XIX la ciudad había dejado de ser un paraíso con aguas termales. Se tenía los ojos puestos en la modernidad como en todo el mundo, a la modernidad se le pedía resolver los problemas, ella era omnipotente y sus métodos de solución era a través de la ciencia y la industria de forma perene.

Aguascalientes ya era autónomo del territorio de Zacatecas, apenas recién, cuando el 9 de julio de 1839 el diputado francés Arago, defendía el invento de Daguerre como patente para el mundo, fue hasta el 7 de agosto que se convirtió en ley tras ser firmado por el rey de Francia Luis Felipe y se pidió al diputado que hiciera públicos los detalles del invento.<sup>391</sup> Los procesos fotográficos más utilizados para el retrato de estudio en Aguascalientes entre 1880 y 1910 son el gelatino-bromuro como emulsión sensible, sobre las placas de vidrio e impresas en papel albuminado.

El recorrido de estos retratos albuminados comenzó 41 años antes por el mundo. Los daguerrotipos llenaron los ojos de la burguesía y las imágenes burguesas llenaron los daguerrotipos. La producción de cámaras para daguerrotipos inmediatamente invadió los mercados, las cámaras creadas por Giroux, la cámara pesaba hasta 54 kilogramos, no era peso muerto, cada gramo tenía el entusiasmo de fijar la imagen, pero la sensibilidad de los químicos de baja reacción a la luz

---

<sup>390</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 148

<sup>391</sup> NEWHALL Beaumont, *Historia de la fotografía...*, op. cit. p. 23.

exigía mucho tiempo de exposición y su fragilidad eran dos grandes características adversas.

Se intentó fijar la imagen en muchas partes del mundo y por muchas maneras. A lo que ahora llamamos fotografía son apenas un puñado de procesos, los demás procesos se fueron abandonando, en su mayoría por el costo elevado. Otros procesos sólo fueron la mejora de los anteriores, el daguerrotipo era imitado, por el ferrotipo en placa metálica o el ambrotipo en soporte de cristal, estos tres últimos carecían de negativo, la imagen era el negativo y la impresión al mismo tiempo, el colodión húmedo fue una gran aportación que permitió la impresión en placa metálica y en vidrio como estos dos últimos procesos señalados.<sup>392</sup> Tal vez nadie asociaba el negativo con la imagen en esos primeros años, y la reproducción de una sola imagen era impensable.

El papel ayudó mucho en la senda democrática de la representación de la imagen, en 1850 Louis Desire Blanquart-Evrard inventa la impresión en papel a la albúmina y logra mayor profundidad y contraste. Este proceso se usaría hasta que se hizo popular el papel con gelatina hacia 1895. Es conveniente decir que las fechas de invención tienen un desfase con las fechas de uso, pues la popularización, la producción y distribución requería años.

Las sociedades científicas fueron una característica del siglo XIX, en Francia se dieron por primera vez sociedades con estos tintes en torno a la fotografía. En 1851 aparece la primera sociedad fotográfica, la Société Héliographique<sup>393</sup>, su nombre tiene un señalamiento directo al invento de Niepce, más tarde se convertiría en 1854 en la Société française de Photographie. Gustave Legray hace grandes aportes en las mejoras del proceso y en la visión estética, la cámara estereoscópica permite un impactante efecto tridimensional, algo que avanzó más para fotografías de vistas o panorámicas que con el retrato.

---

<sup>392</sup> Para más información sobre estos procesos y otros, muchos más, véase: VALVERDE, María, *Los Procesos Fotográficos Históricos*, México, D. F., Archivo General de la Nación, 2003.

<sup>393</sup> FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social...*, op. cit. p. 55.

En ese mismo año de 1851 en Londres, aparece una novedad que es importante para el retrato del siglo XIX, Sir Frederick Scott Archer presenta un método para que la sustancia sensible quedara adherida al cristal y de esta forma obtener un negativo que permitiría la reproducción. El llamado colodión húmedo era una sustancia pegajosa compuesta de nitrato de celulosa, alcohol y éter, esta sustancia absorbe las sales de plata y permite, frágilmente, que la imagen captada permanezca en el negativo. En este punto el colodión requería gran destreza, pues la volatilidad del éter reducía mucho el tiempo para realizar el proceso, siempre debía mantenerse húmedo hasta el revelado final. En este punto el fotógrafo recibía a sus clientes, iba y preparaba el negativo, todavía mojado, lo ponía en la cámara, acomodaba al cliente, disparaba la fotografía, revelaba el negativo e imprimía en papel la fotografía.

Cada año se suceden mejoras, inventos, una aportación importantísima ocurre en París, en el Boulevard de los Italianos, dentro de su atelier, André-Adolphe-Eugene Disdéri descubre y posteriormente patenta un invento sencillo, pero de una gran importancia, la costosa placa fotográfica la divide en diez partes independientes de positivado, diez imágenes de 6X9 centímetros llamado tarjeta de visita por el mismo tamaño. Es simple lógica, la imagen se abarata diez veces, en Francia se tenía muy reciente la tradición de las miniaturas, así que el tamaño fue aceptado de muy buena manera a un bajo costo.

Aunque ocurrían sistemáticamente muchos más inventos de los mencionados, estos últimos son los que inciden de forma particular en las fotografías de los estudios de retratistas del siglo XIX en todo el mundo.

La difusión y uso de las diversas maneras de fijar la imagen en el mundo ocurrían en muchas maneras. A continuación, exploraremos los soportes más populares de la fotografía burguesa en México y Aguascalientes entre 1880 y 1910. A la distancia son los soportes que más se repiten en los hallazgos de investigación, en el caso particular de Aguascalientes el investigador Gerardo Martínez lo especifica de la siguiente forma:

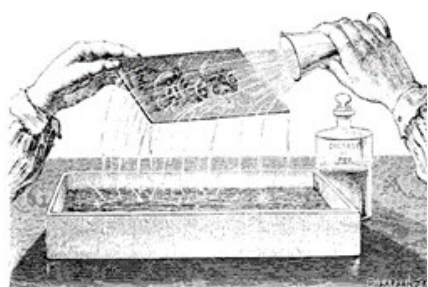
Lo que realmente nos interesa subrayar a propósito de lo anterior, es que podemos señalar que en el grueso de las fotografías tomadas en Aguascalientes entre 1880 y 1910 los fotógrafos utilizaron negativos de vidrio, a los cuales aplicaban gelatino-bromuro como emulsión sensible (o compraban las industrializadas con estas mismas sustancias), y revelaban sus tomas utilizando algunos otros componentes químicos para imprimir sobre papel albuminado ( el cual también pronto se industrializó y comercializó).<sup>394</sup>

Los insumos o instrumentos más utilizados en el periodo de estudio sin duda fueron:

Las cámaras de fuelle con obturado por la rapidez de exposición del gelatino-bromuro.<sup>395</sup>



**Imagen 89.** Cámara universal, ilustración de Davanne, 1886. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k62182805.



**Imagen 90.** Procedimiento fotográfico en el siglo XIX, ilustración Tissandier, 1882.

El material para el negativo más repetido fue el cristal o vidrio.<sup>396</sup>

<sup>394</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, "La Fotografía como instrumento" ..., *op. cit.* p. 44.

<sup>395</sup> DAVANNE, Alphonse, *Traité Théorique et Pratique*, Paris, Gauthier-Villars, imprimeur-libraire, 1886 p. 317.

<sup>396</sup> TISSANDIER, Gaston, *Photographie -- Manuels d'amateurs*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882, p. 108.



La emulsión sensible de los negativos fue el gelatino-bromuro<sup>397</sup> llamada también placa seca.



Imagen 91. Anuncio de placas, Reyner, 1899.

El soporte más popular para el positivo fue el papel albuminado o albúmina, simplemente.<sup>398</sup> Salta a la vista la pregunta por qué estos procesos o elementos y no otros, la respuesta es una fascinante historia de cómo cada uno fue quedando y extendiendo su señorío, no por gusto, en realidad porque el “precio manda” y en el caso de los obturadores y de los procesos era su mayor rapidez y sensibilidad; el tiempo es oro y la vida moderna de fines del siglo XIX comenzaba una aceleración constante en su vida cotidiana.

Antes de entrar en materia de los soportes fotográficos y procesos, es necesario adelantar algo que promovió el gelatino-bromuro: el uso amateur y el uso profesional. El uso amateur implicaba la fotografía fuera de un atelier, y en un sentido amplio, pues por primera vez se podían capturar imágenes en movimiento sin que se barrieran, se podían fotografiar paisajes, cualquier cosa y pronto se promocionó que se podía realizar por cualquiera. El famoso “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto” de Kodak era parte de una gran industria para amateurs.

---

<sup>397</sup> Anuncio de placas al gelatino-bromuro en: REYNER, Albert, *L'Année photographique 1900*, Paris, Charles Mendel Éditeur, 1900, p. 2.

<sup>398</sup> Recurso electrónico: REILLY, James M. *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840-1895*, Light Impressions Corporation. Rochester, 1980. Consultado 16 de octubre del 2020: <https://cool.culturalheritage.org/albumen/library/monographs/reilly/>



**Imagen 92.** Imagen del Directorio de Comercio, 1899.

Este anuncio de la famosa tienda de productos fotográficos American Photo Supply que tenía abiertas sus puertas en la ciudad de México desde el siglo XIX resume muy bien el tenor en todo el mundo.

Los tripiés, satinadores, fondos cubetas, obturados instantáneos, placas secas, así como las cámaras de taller y los químicos eran para los profesionales o como en el anuncio los separa: fotógrafos y aficionados.

En 1888 George Eastman lanza a la venta su primera cámara con rollo celuloide, su primera cámara Kodak<sup>399</sup>.

Kodak igual que otros proveedores en el mundo venderá para esos dos mercados, el profesional y los amateurs. Pero nuestra investigación se centra en los retratos producidos por los fotógrafos en los estudios, estos profesionales realizaron un trabajo más al deseo de su clientela y ellos conservaron las imágenes. Nuestro corpus fotográfico de este trabajo centra su investigación en las fotografías hechas por estudios. Estos son algunos hitos importantes de la historia de la fotografía que ayudará mejor a comprensión de sus cambios.

**AÑO**

**ACONTECIMIENTO HISTÓRICO**

<sup>399</sup> PRETELIN, Claudia, "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910", Tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010) p. 1.

<b>1826</b>	Joseph Nicéphore Niépce realiza la primer fotografía, aunque por la falta de nitidez no lo considera un logro.
<b>1839</b>	Se reconoce como fecha oficial de inicio de la fotografía: 19 de agosto de 1839.
<b>1839</b>	William Henry Fox Talbot emplea un procedimiento para fijar la imagen denominado “Calotipo” y utiliza papel en lugar de placas.
<b>1839</b>	Alphonse Giroux fabrica las primeras cámaras oscuras.
<b>1849</b>	Frederick Scott Archer propone el uso del Colodión Húmedo para acortar el tiempo de obturación.
<b>1850</b>	Louis Desire Blanquart-Evrard inventa la impresión en papel a la albúmina.
<b>1852</b>	Adolphe-Alexandre Martin crea el ferrotipo, como una técnica de soporte para el colodión húmedo en metal.
<b>1854</b>	James Ambrose Cutting patenta el ambrotipo o colodión de positivado directo
<b>1854</b>	André- Adolphe Eugéne Disdéri patenta un sistema de positivado de diez fotos por hoja con imágenes individuales de 6X9 cms.
<b>1859</b>	Charles C. Harrison crea el primer objetivo gran angular que cubría unos 75°.
<b>1871</b>	Richard Leach Maddox descubre el proceso de gelatino-bromuro.
<b>1872</b>	Eadweard Muybridge registra el movimiento, demuestra con ello que el caballo no apoya ningún casco en el suelo mientras trota.

<b>1880</b>	El diario New York Graphic publica la primera fotografía en medio tono “A sene in Shantytown” por Stephen Hogan.
<b>1881</b>	George Eastman comercializa las placas secas de manera industrial, se pueden almacenar listas para usar durante meses.
<b>1886</b>	George Eastman crea la película en rollo utilizando gelatina sobre una tira de celuloide.
<b>1888</b>	George Eastman presentó una cámara portátil que utiliza película en rollo y era fácil de usar. <sup>400</sup>

#### V.1. 1. *Las cámaras fotográficas.*

De su hombro Hiawatha  
tomó la cámara de palo de rosa,  
de suave, flexible palo de rosa.  
La colocó con mimo  
en el ajustado estuche,  
plegado hasta casi desaparecer.  
Mas luego abrió los goznes,  
desplegó rótulas y goznes  
hasta que todo fueron cuadrados  
y rectángulos,  
como una complicada figura  
del segundo Libro de Euclides.  
Carroll Lewis<sup>401</sup>

En esta época fotográfica, las novedades versan en torno a la cámara, el aparato para realizar fotografías había cambiado poco, siguió conservando el nombre que su padre Daguerre había dado, la cámara oscura seguía siendo el término que se le daba.

El principal material para su fabricación era la madera, una caja rectangular de madera completamente cerrada a la luz, menos por una abertura que da paso a

<sup>400</sup> Datos tomados de la página del fotógrafo Oscar Colorado, Oscar en Fotos: <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/332582/Historia-de-la-Fotografia/>. (Fecha de consulta: 15 de mayo del 2021)

<sup>401</sup> HARDING, Colin, *Cámaras Clásicas*, Madrid, Tikal, 2012, p. 31.

los rayos luminosos.<sup>402</sup> Las cámaras fotográficas de un estudio o atelier se distinguían principalmente por su tamaño según el formato a usar, por el uso del fuelle y por su pie de cámara o ahora llamado tripié. Estos aparatos tenían un cristal pulimentado o esmerilado donde se podía ver la imagen invertida para acomodar la cámara; después se procedía a poner un bastidor con el negativo en cristal.



**Imagen 93.** Cámara de fuelle, ilustración de Davanne, 1886. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k62182805.

El sistema de fuelle era importante para lograr enfocar y tener una mejor nitidez. Pero estos conceptos llegarían mucho después, una descripción de este procedimiento, “poner en foco”, resulta en los siguientes términos: “Antes de colocarlo [el negativo] en la cámara se debe poner en punto; es decir, buscar que el objeto que haya de reproducirse aparezca en el cristal pulimentado con la mayor limpieza y sin deformaciones de contornos.”<sup>403</sup>

Las cámaras necesitaban una bolsa flexible que pudiera unir el respaldo con el material sensible y el objetivo, el resultado a esta necesidad fue un fuelle de piel, presente de forma rudimentaria en los primeros años para mejorar el enfoque, necesaria en los años posteriores, su desarrollo a través del tiempo queda explicado:

Las cámaras de caja deslizante, el diseño estándar durante los años comprendidos entre 1840 y los primeros de la década siguiente, eran pesadas y voluminosas. Se hicieron intentos de paliar este inconveniente mediante modelos plegables, como la cámara plegable doble de Ottewill de 1853. La solución a largo plazo, sin embargo, residía en unir el panel que montaba el objetivo de la cámara con el respaldo portaplacas mediante una bolsa flexible o un fuelle. En fecha tan antigua como 1839,

<sup>402</sup> CORTECERO, José María, *Nuevo Manual de Fotografía...*, op. cit. pp. 18 y 19.

<sup>403</sup> *Ibid.* 11.

el barón de Séguier, en Francia, ideó un diseño de cámara de daguerrotipo provista de fuelle, pero las primeras cámaras comerciales de fuelle no aparecieron hasta finales de la década de 1850. [...]

En Reino Unido aparecieron distintos prototipos de cámaras con cuerpos flexibles a principios de la década de 1850, como las ideadas por Richard Willats y Major Halkett, pero las primeras cámaras de fuelle que conocieron verdadera difusión se fabricaron en EE.UU. En noviembre de 1851, William Lewis (padre) y William Lewis (hijo) patentaron en Nueva York una cámara de daguerrotipo equipada con un fuelle de sección cuadrada que conectaba el panel del objetivo con el cuerpo de la cámara y que contenía el portaplacas. La primera cámara británica que usó un fuelle de concertina la patentó en mayo de 1856 el capitán Francis Fowke.<sup>404</sup>

El principal aparato del atelier podía tener una base de acuerdo con el tamaño de las cámaras, los grandes formatos necesitaban un base más grande, un uso más profesional.

Esta cámara perteneció al estudio de Cantarranas en Guanajuato, al gabinete fotográfico de D. Romualdo García. Poco o casi nada se dice de los aparatos, salvo el breve comentario que acompaña las imágenes<sup>405</sup>. Pero por las dimensiones de la cámara y el tipo de pie de cámara sabemos que era para estudio, para retrato.

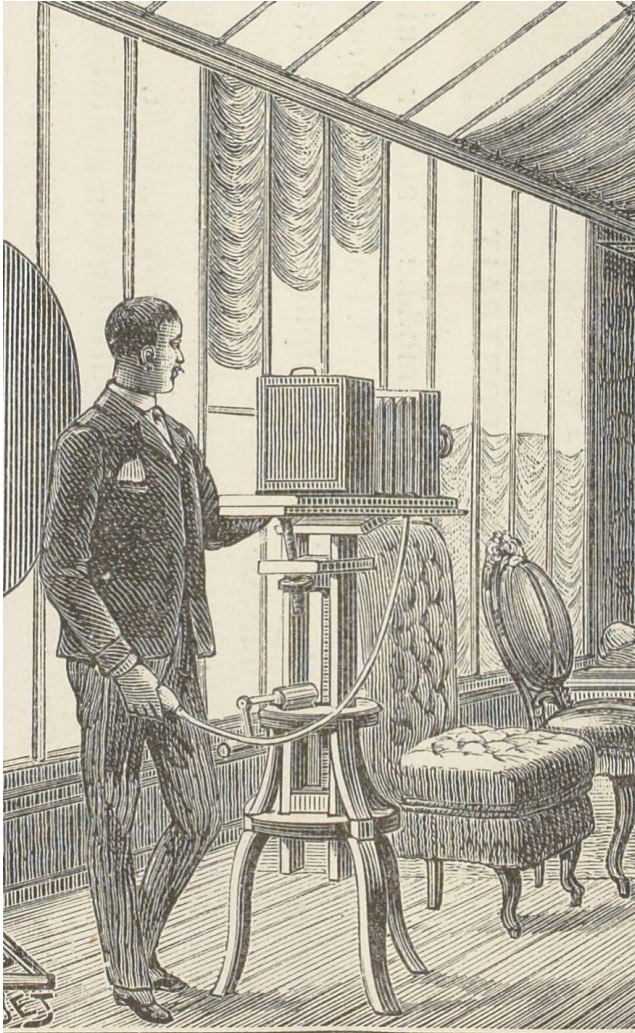


**Imagen 94.** Tripié con cámara 8X10" (sin marca)

---

<sup>404</sup> HARDING, Colin, *Cámaras Clásicas...*, op. cit. p. 32.

<sup>405</sup> CANALES, Claudia, *Romualdo García un fotógrafo...*, op. cit. p. 78.



**Imagen 95.** Detalle Vista general de un *atelier*, Albert Londe, *La Photographie Moderne* 1896.

En este detalle<sup>406</sup> apreciamos en el centro, el ideal de una cámara de retratos a finales del siglo XIX, el retratista fotográfico, elegantemente vestido, dispara la toma sin perder fineza. Tiene entre las manos el disparador del obturador, también se puede apreciar un clásico pedestal, pie o tripié para cámara de taller.

El catálogo de Lohr y Morejón en su apartado de ebanistería ofrecen tres tipos, para sus clientes:

Sistema francés de nogal con fuelle, cremallera, dos chasis de corredera é intermediarios, sin báscula. [...]

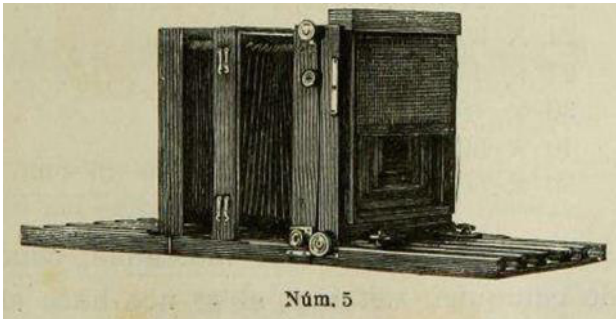
Sistema alemán, de caoba barnizada, con fuelle, cremallera, doble báscula, dos chasis de corredera que pueden servir de multiplicador, é intermediarios.[...]

Cámara de galería de lujo de tres cuerpos. De nogal ó caoba, barnizada, con báscula vertical y horizontal, base corredora con cremallera en los dos lados, dos planchetas de objetivo movibles, dos chasis de cortinilla y dos juegos de intermediarios.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> LONDE, Albert, *La Photographie moderne...*, op. cit. p.53.

<sup>407</sup> p. 83 - 86



**Imagen 96.** Cámara de galería de lujo en tres cuerpos, catálogo Lhor y Morejón p. 85

Había en diversos tamaños, tipos de madera, en nogal o caoba; acabados y precios. La tendencia para la fabricación de cámaras y demás equipo comenzó con el propio Daguerre, París como epicentro y medida para fijar la luz. Esa tendencia fue dispersándose con los años, en el momento que se domina un medio se le hacen adaptaciones y mejoras, eso pasó con las cámaras y muchos de los accesorios fotográficos. En México se mandaban pedir equipos a París, Estados Unidos y se terminaron fabricando dentro de las fronteras mexicanas, como la fábrica Noba en Monterrey de Eugenio Espino Barros y sus hijos<sup>408</sup>.

### V. 1.2. *Los objetivos.*

La historia de los objetivos y los lentes fotográficos comenzaron casi con el mismo Daguerre, ya en 1843 se menciona la vinculación del objetivo o lente a la cámara: “Hemos adoptado la disposición ideada por el Sr. Tony Gaudin, quien fue el primero en tener la idea de colocar el objetivo al ras de la cámara.”<sup>409</sup> Antes de entrar al tema de los objetivos, es conveniente mencionar que la construcción y desarrollo de las lentes, así como de los objetivos ha estado a cargo de matemáticos y físicos durante muchos siglos; por lo tanto, la descripción de su evolución es muy

---

<sup>408</sup> ESPINO BARROS, Enrique: «Espino Barros e hijos, S. A. Historia de la fábrica de cámaras NOBA. Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas Nuevo León: imágenes y memoria. Num. 54 Año 18 (2015) mayo-agosto» p. 58.

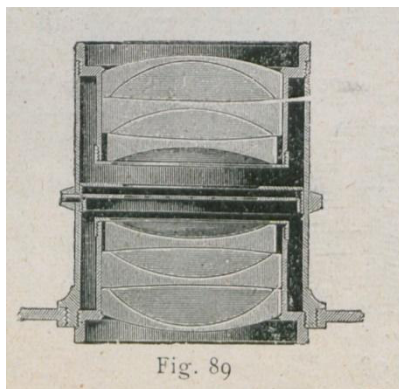
<sup>409</sup> LEREBOURS, Noël-Marie, *Traité de photographie...*, op. cit. pp. 11 y 12.



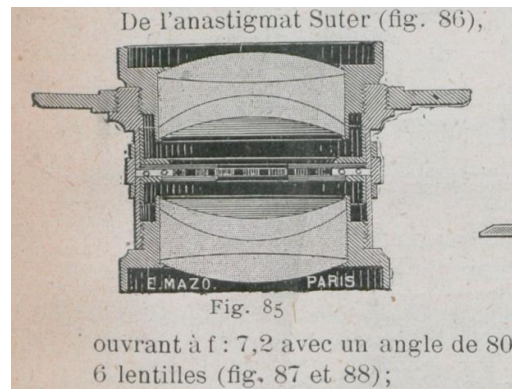
complicada, y sus mejoras han sido parte de los secretos de las casas fabricantes. Nuestro sesgo es en términos simples y muy generales con respecto a este tema.

El padre de la fotografía colocó un objetivo que mandó hacer para el caso a un fabricante de microscopios, el principio de dejar pasar más luz para disminuir los tiempos tan largos fue el principio de cámara y objetivo, Charles Chevalier diseñó el primer objetivo que llevaría su nombre, el asunto fundamental era tratar de poner más luz en la cámara para poder bajar el tiempo de exposición que entonces era en promedio como de 30 minutos.

Un año después llega el primer objetivo diseñado matemáticamente, el profesor Petzval después de meses de esfuerzos desarrollo un mejor objetivo que el de Chevalier. En ese momento comienza una frenética y silenciosa carrera de los cristales. Casi todos los objetivos tenían una bella montura o barril de latón que bien pulido le da ese característico destello dorado, la carrera tenía diversas metas y obstáculos, se deseaba nitidez porque los rayos de luz difícilmente coincidían en el punto focal y esa pequeñísima diferencia proporcionaba las famosas aberraciones; los obstáculos eran los químicos de baja sensibilidad y la imposible medición exacta de la luz.



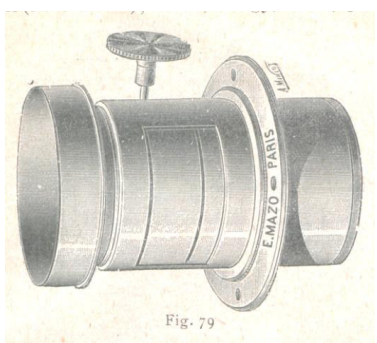
**Imagen 97.**



**Imagen 98.**

Ilustración de Até, *Les Objectifs photographiques*, Até, 1902. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-13708 (1,16) núm. ark:/12148/bpt6k1415726m.

La complejidad de su construcción fue un asunto muy profesional, algunos objetivos podían tener seis lentes o hasta ocho lentes divididos en dos grupos.<sup>410</sup>



**Imagen 99.** Ilustración de objetivo E. Mazo Paris, *Les Objectifs photographiques*, Até, 1902. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-13708 (1,16) núm. ark:/12148/bpt6k1415726m.

Los objetivos se fueron mejorando, los materiales fotosensibles aumentando su sensibilidad, en ese camino de casi cuarenta años hasta 1880 los objetivos se fueron especializando, hubo algunos con mejores monturas y otros de hasta ocho lentes para lograr la nitidez. Muchas casas comerciales de objetivos pudieron satisfacer el hambre de velocidad y claridad según el objeto y la luz que se deba fotografiar.

El retrato fue el principal negocio de la fotografía y por lo tanto, muchos vieron en el retrato la vocación de la fotografía. El tiempo de la exposición era muy complicado de determinar pues variaba por la latitud, por la época del año, el clima, nublado o soleado, la disposición de las ventanas y la cantidad de luz y buen, también la hora del día. Daguerre previene a sus pupilos en la dificultad de calcular el tiempo:

Esta operación es muy delicada, porque no se ve nada, y es imposible determinar los tiempos necesarios para la reproducción ya que depende completamente de la intensidad de luz de los objetos que se quieren reproducir; este tiempo puede variar para París de 3 a 30 minutos como máximo.<sup>411</sup>

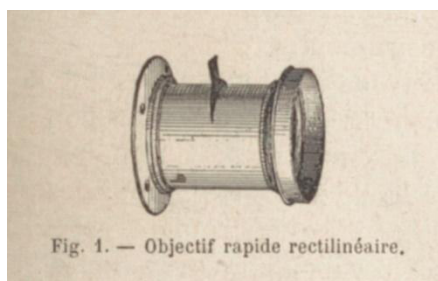
Pero, también podía ser más tiempo. Los objetivos más recomendados en la literatura consultada del siglo XIX fueron el Chavelier, los alemanes, que era la forma despectiva de los franceses para llamar el Petzval y/o al Voigtländer pues

<sup>410</sup> ATÉ, *Les Objectifs photographiques*, Paris, E. Mazo Éditeur, 1902, p. 27.

<sup>411</sup> Cette opération est très-délicate, parce que rien n'est visible, et qu'il est de toute impossibilité de déterminer les temps nécessaire à la reproduction, puisqu'il dépend entièrement de l'intensité de lumière des objets que l'on veut reproduire; ce temps peut varier pour Paris de 3 à 30 minutes au plus. DAGUERRE, Lous-Jaques-Mandé, *Historique et description desprocédés du daguerotype et du diorama*, Paris, Susse Frères, Editeurs, 1839, p. 65.

trabajaron y produjeron juntos; hablaron del Jamin & Darlot, del Thomas Ross, se elogia el Dallmeyer, Steinheil, Harrison et Schnitzer y Zeiss. Los objetivos evolucionaban rápido, las sociedades productoras se aliaban o se desfragmentaban.

En 1888 C. Klary recomienda el objetivo Dallmeyer: “El hecho de que los objetivos de Dallmeyer se utilicen de forma generalizada en todos los países, entre todos los fotógrafos que deseen producir un trabajo superior, debe demostrar suficientemente que los elogios que les damos no son exagerados.”<sup>412</sup> Recomienda en particular el Dallmeyer rápido rectilíneo para el retrato.



**Imagen 100.** Ilustración de objetivo, Klary, 1888. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-20225, ark:/12148/bpt6k9819186p.

**Imagen 101.** Fotografía de un Dallmeyer rectilíneo en subasta por internet.

Entre el poco equipo que se pudo rescatar del estudio de Romualdo García, Canales menciona un lente Darloz<sup>413</sup>, que seguramente se refería a un objetivo Darlot. Los retratistas mexicanos, seguramente consiguieron los lentes que su presupuesto les permitió, encargaron algo en los Estados Unidos, en el mismísimo París, o en las tiendas fotográficas de la ciudad de México. Lo que es seguro, es que debían adquirir un objetivo para retrato, con obturador, y de acuerdo al tamaño de placa y cámara que usaba. No tenemos noticia de los objetivos, lentes y

<sup>412</sup> “Le fait, que les objectifs de Dallmeyer sont d'un usage général dans tous les pays, chez tous les photographes qui désirent produire un travail supérieur, doit prouver suffisamment que ll's éloges que nous en faisons ne sont pas exagés.”

Klary, C. *Guide de l'amateur photographe*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion Éditeurs, 1888, p. 33.

<sup>413</sup> CANALES, Claudia, *Romualdo García un fotógrafo...*, op. cit. p. 78.

obturadores usados por los retratistas de Aguascalientes, pero con el panorama anterior, podemos comprender el uso de un objetivo con barril de latón que se aprecia en todas las imágenes de los estudios o atelier del mundo. La literatura consultada hasta este momento implica decenas de manuales o tratados sobre fotografía, un tratado francés tenía complicaciones para recomendar un objetivo no francés o de sus aliados políticos. La ruta del dinero es diferente, así que a la hora de comercializar se puede hacer recomendaciones de los productos sin melindres ni celos por la nacionalidad de las patentes. El catálogo de Lohr y Morejón hace estas ofertas de venta en objetivos para retrato:

Rectilíneo extrarrápido casa “Lohr y Morejón”

Antiplanáticos para retratos Casa C. A. Steinheil Soehne München

Rápidos para retratos Casa Voigtländer & Sohn

Rápidos para retratos Casa J. H. Dallmeyer Londres

Objetivos para retratos Casa Ross & Co Londres

Extra - rápidos para retratos Casa E. Suter Basel

Extra – rápidos para retratos Casa Hermagis<sup>414</sup>

En el tema de objetivos esta casa comercial de España no ofrece imágenes en la versión de 1890. Es de interés mencionar que la casa Lohr y Morejón ofrecía su propia marca de objetivo para el retrato, seguramente maquilada por alguna casa de óptica europea. Las casi diecinueve páginas dedicadas a los objetivos nos señalan las demandas en diversos tipos y necesidades de visión.

Los nuevos procesos con mayor sensibilidad y los objetivos, antes mencionados, diseñados con muy alta tecnología de gran luminosidad y rapidez; obligaron al fotógrafo a abrir y cerrar el objetivo con prontitud, el asunto manual como se hacía con el daguerrotipo o el colodión fue insuficiente para las fracciones de segundo que requería el nuevo proceso fotográfico que en seguida se expondrá.

---

<sup>414</sup> LOHR y MOREJÓN. *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía...* op. cit. pp. 64 – 83.

Aparece en la escena fotográfica los obturadores que se fueron integrando a los objetivos, de los más famosos en la época de estudio es el llamado obturador de guillotina, que consiste en una cortina tal como su nombre lo indica.

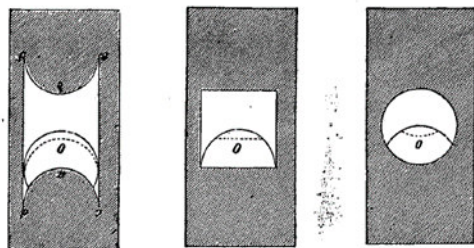


Figure 10. Figure 11. Figure 12.

Diverses formes de la guillotine.

**Imagen 102.** Ilustración de obturadores por Eder, 1888. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/bpt6k10912227.

Aunque las formas fueran diversas para el obturador de guillotina, su mecanismo era simple, mediar la luz con gran rapidez.

Eder pide tres sencillas características al obturador: rapidez, que no perturbe el estudio, permita diferentes poses y que marque la velocidad.<sup>415</sup>

Los primeros obturadores fueron una sencilla tapa delante del objetivo, su sofisticación y precisión fue aumentando en medida que la necesidad general de la toma fotográfica aumentó su velocidad. La evolución de este equipo se transforma con el tiempo, la necesidad del tiempo de obturación que en un principio podía llegar a ser de 30 minutos hasta la vertiginosa velocidad de unas centésimas de segundos, ya de forma muy posterior.

A manera de resumen, mencionaremos aquellos obturadores presentes en 1890 por el catálogo Lohr y Morejón:

Obturador Guerry, obturador de guillotina marcas: Kershaw, Steinheil, obturador universal y el obturador Thury & Amey<sup>416</sup>.

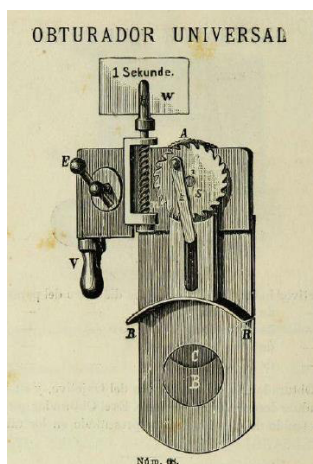
<sup>415</sup> EDER, Josef Maria, *La photographie instantanée, son application aux arts et aux sciences*, Paris, Gauthier-Villars et Fils imprimeurs-éditeurs, 1888, p. 19.

<sup>416</sup> Véase el apartado para obturadores en: LOHR y MOREJÓN. *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía... op. cit.* pp. 139 - 143



**Imagen 103.** Catálogo Lohr y Morejón p. 141.

Para las velocidades que se manejaban en esa época, el obturador de guillotina era muy confiable.



**Imagen 104.** Catálogo Lohr y Morejón p. 142

A la distancia sabemos que esta propuesta de obturador no prosperó, es muy comprensible en la carrera de satisfacer necesidades, comercializar productos y aparatos, muchos quedaron rápidamente sustituidos por otros que cumplieran con eficacia su cometido.

Los obturadores era una maquinaria sencilla en sus comienzos, que se relacionaba íntimamente con los vertiginosos cambios en los químicos y en los objetivos. Así que al dispositivo que permitiera la entrada de luz se le exigía velocidad y precisión, todo estudio fotográfico de fines del siglo XIX y principios del XX debía tener uno en sus cámaras para lograr excelentes resultados.

### V. 1.3. *El proceso gelato-bromuro*

Después del gran invento de Daguerre, el siguiente gran paso fue el colodión pues reducía casi quince veces el tiempo de exposición, si las condiciones de luz eran adecuadas, la toma fotográfica duraba dos segundos; o tal vez veinte si no eran las mejores condiciones. Los fotógrafos vieron un adelanto en la reducción del

tiempo y en los costos, también los precios habían bajado considerablemente por el tratamiento semi-industrial que tenía el proceso. Los retratistas comenzaron a trabajar con los que después sería el *modus operandi* de todos los talleres, materiales industrializados y negativos que permitieran multiplicidad de reproducción. Fue un proceso de sensibilización en los negativos hasta entrada la década de 1880.

Pero el cambio de este proceso fue de forma gradual en diferentes momentos y lugares. El colodión húmedo presentaba dos problemas principales: la humedad mientras se realizaba la toma y la inmediatez para realizarlo como preocupaciones principales. Desde 1856 hubo varios intentos por saldar el asunto de la humedad, pero sin ser productivas pues la sensibilidad no era del todo conveniente, la albúmina yodurada no tenía los rangos deseados.

Tardó una década con diversos creadores para que el gelatino-bromuro lograra su efectividad, dentro del manual de fotografía mexicano de 1884, en el apartado de historia de la fotografía, José María Cortecero lo resume así:

En 1870 Maddox da á conocer su invento del procedimiento de la gelatina bromurada.

Vogel descubre en 1874 que los cuerpos que absorben un color hacen sensible á este color el bromuro de plata; y la reproducción fotográfica se aplica al paso de Venus.

En 1877 Marchand mide la intensidad de la luz fotográfica según la latitud y la estación y en 1878 Pallet descubre el papel cianófero.

En México se estaba muy bien informado sobre los avances en el mundo de la fotografía. La sensibilidad fue un factor decisivo, si retrospectiva observamos, en la década de 1860 las exposiciones duraban cerca de medio segundo, nada mal si lo comparamos con el daguerrotipo; pero cerca de 1878 la gelatina permitió obturaciones de 1/100 y 1/200 s y más. Un gran adelanto, una gran velocidad.



**Imagen 105.** Ilustración en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886. Con esta velocidad nace la fotografía instantánea, no en cuanto a su impresión en papel, sino en cuanto a la toma y con esto se disparó de forma exponencial el uso de la fotografía dando paso a diversos usos y géneros fotográficos. En esta imagen vemos el gran potencial que representaba el gelatino-bromuro, fuera del atelier, sin poses, aprehender el movimiento gracias a la rapidez del medio.<sup>417</sup>



**Imagen 106.** Fotografía en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886.

Decir gelatino-bromuro o gelatina-bromuro, así como placas secas es exactamente lo mismo, con este invento se revolucionó fuera de medida la fotografía.

---

<sup>417</sup> DAVANNE, Alphonse. *Traité Théorique et Pratique...*, op. cit. p. 317.



No es objetivo de este trabajo los aportes del gelatino-bromuro en la fotografía, pero para comprender el contexto se enumerarán sin profundidad los principales aportes:

Surge el concepto de una captura veloz y con posibilidades en el exterior, se le llamó instantánea.

Por ser seca, se transportaba con facilidad y capacidad de almacenaje. Promovió una industria mundial.

Abolió el concepto de preparar negativos.

Exploró la sorpresa, espontaneidad y el movimiento.

Propició nuevos mercados con los fotógrafos principiantes y aficionados.

Las nuevas condiciones de rapidez obligaron nuevos aparatos y accesorios.

Los aportes son muchos<sup>418</sup>, en el campo de los profesionales o los fotógrafos de estudio también transformó varios aspectos, pues hubo mayor comodidad para el fotógrafo y para los posantes; la postura se hizo más natural en particular los ojos que en las exposiciones largas se veía muy forzados.

A continuación, veremos el tenor que se promovió, cualquiera podía tomar imágenes. Dentro de la categoría amateur hasta las mujeres que aún no tenían derecho a votar, podían disparar una fotografía. Las cámaras se hicieron más pequeñas, adaptables a cualquier circunstancia, más populares las llamadas de cintura provistas con un visor. Las propuestas de cámaras eran muchas, había para globos aerostáticos, para bicicletas y hasta cometas. Había una particular curiosidad por aquello a lo que el ojo se le escapaba, deseaban capturar el movimiento.

---

<sup>418</sup> Es posible que este proceso cambiara la forma de mirar, de comprender lo que se veía y observar la realidad. Como muestra tenemos el libro del escritor mexicano Juan de Dios Peza: *Memorias, Reliquias y Retratos*, publicado en 1900, uno de los relatos nos describe la vida de un joven licenciado que dilapida la herencia; el asunto es como lo llama el autor: "Fotografías instantáneas: Chicho", con esto tal vez Juan de Dios Peza quiera exhibir, muy didáctica y sentenciosamente, la historia. El título sirve para dejar en claro que veremos la parte no posada, la más auténtica del personaje y sus acciones. Una fotografía instantánea implicaba una imagen más real del sujeto.

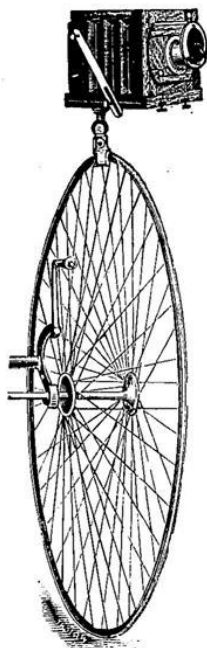


**Imagen 107.** Detalle de ilustración, C. Klary, Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-20225, ark:/12148/bpt6k9819186p.

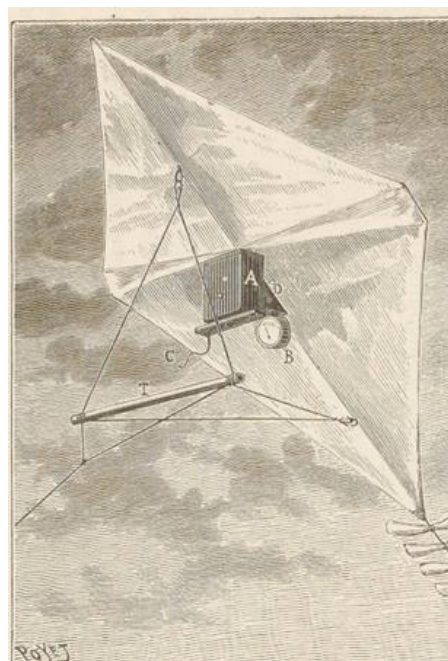


FIG. 28. — Argus.

**Imagen 108.** Modelo de cámara portátil, por Albert Granger, 1895. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r.



**Imagen 109.** Una de las propuestas para monociclo, también había para bicicletas, Albert Granger, 1895. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r.



**Imagen 110.** Cámara montada en una cometa. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque photographique ark:/12148/bpt6k98184427



**Imagen 111.** Detalle de un hombre saltando, por Albert Granger, 1895. . Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r.

La placa seca comienza su definición en 1871, evoluciona y mejora hasta 1878 que se completa la fórmula, a principios de la década de 1880<sup>419</sup> su uso ya era corriente o se extendía con la misma rapidez que su sensibilidad y precio le daba.

Si los manuales, libros y publicaciones sobre fotografía eran famosas a mediados del siglo XIX, con la placa seca se hicieron aún más. Los autores escribieron tratados muy amplios, unos enfocados al mercado de fotógrafos amateur, otros para los profesionales, otros más al campo de la química fotográfica que evolucionaba contantemente. José María Cortecero sentencia en sus páginas lo que ya se venía ocurriendo:

#### PROCEDIMIENTO POR EL GELATINO-BROMURO DE PLATA

Monckhoven cree que este procedimiento está llamado á transformar la fotografía, tanto por su sencillez, cuanto por su rapidez, y la facilidad que existe de emplearlo en seco. Según dicho autor, cualquiera puede, procurándose placas secas de gelatino-bromuro de plata, convertirse en un buen fotógrafo, mediante un par de semanas de práctica.

El principio de este procedimiento es poco complicado. Basta con disolver un bromuro alcalino y nitrato de plata, de manera que el bromuro predomine, en una disolución caliente de gelatina. Fórmase un bromuro de plata, en forma de un trozo de cristal que, una vez frío, se corta en láminas muy delgadas.

---

<sup>419</sup> Agradezco mucho a Brenda Ledesma sus valiosas aportaciones, véase: LEDESMA, Verónica, “Técnica y Géneros Fotográficos en Transición. Fotografía e Instantaneidad (1871-1900)”, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pp. 16 y 17.

Estas láminas deben ser lavadas, para retirar de ellas el nitrato alcalino que se forma al mismo tiempo que el bromuro de plata.

Puédese desde luego guardar esas láminas, una vez secas, advirtiendo que su sensibilidad es muy grande y dura meses enteros. Lo mejor sin embargo, es fundir ese trozo de gelatino bromuro de plata, extendiéndolo sobre cristales, que quedan así definitivamente preparados.

Si en vez de vidrio se quiere emplear papel, nada más fácil, á condición de que este sea de superior calidad.

No exagera, pues, Monckhoven, al decir, que este procedimiento es la sencillez misma.

Los vidrios ó los papeles cubiertos de gelatino bromuro de plata se exponen en la cámara oscura muy pocos segundos.

Para revelar la imagen, basta sumergirlos en un baño de hierro, compuesto de oxalato ferroso disuelto en oxalato neutro de potasio. El excedente de bromuro de plata se retira lavando con hiposulfito de sosa.

Por último, lávese con agua, y se tiene un cliché que puede tirarse en pruebas positivas, según los métodos descritos en este manual.<sup>420</sup>

Cortecero describe en dos páginas este proceso, no se detiene en mucha explicación porque sabe que no será necesario prepararla, se comprará y almacenará, habla de los vidrios o cristales porque será el soporte más utilizado para la placa seca. Las primeras palabras las dedica justo a lo que hemos venido describiendo del proceso de placa seca: transformaría la fotografía.

En los manuales o tratados de fotografía que se consultó no hubo recomendaciones sobre marcas y nacionalidades de las placas secas. Es el catálogo de productos fotográficos Lohr y Morejón que con afán de comercialización pone a disposición una gama amplia de marcas de placas secas, que incluso en España, nos puede dar una clara idea del material disponible en 1890:

Marion y Co, Londres (rápidas para retratos y vistas).

Placas secas de La Unión (preparadas mecánicamente).

Placas secas de La Viuda de Monckhoven.

Placas "NYS".

Placas secas de Beernaert de Gand.

Placas secas de Joh. Herzog & C.

Placas secas de La Aurora.

Placas secas á La Azalilna (sensibles á los colores rojo y amarillo, para reproducciones de acuarelas, cuadros de óleo, tapices, interiores y paisajes).

Placas peliculares (Preparadas en lunas, para separar las películas, destinadas especialmente á la fototipia).

---

<sup>420</sup> CORTECERO, José, *Nuevo Manual de Fotografía...*, op. cit. pp. 120 y 121.

Placas secas para positivas transparentes de S. Fry y Co. Londres.  
Películas de celoidina preparadas con emulsión al gelatino-brumuro de plata.<sup>421</sup>

Con base en la información anterior, más las ofertas en placas secas que había en los Estados Unidos, inferimos que había un conjunto amplio disponible para la compra de los negativos en Aguascalientes, cuáles eran los que más acomodaba a los fotógrafos de esta ciudad, aún es un misterio.

#### V. 1.4. Copias al positivo

##### V. 1.4.1. *El positivo*

Algunas imágenes son aprehendidas sobre una superficie que las captura y conserva, la albúmina es un proceso que captura la imagen en positivo directo, esto es, se requiere de una copia del negativo para poder obtener la imagen como la percibimos. Este proceso comienza con Louis-Désiré Blanquart-Evrard en 1850, en ese momento los papeles como soporte en negativo cobraban fuerza, aunque la aportación de Louis-Désiré fue pensada para usarse en los negativos, también se reconoció su utilidad en el positivo a través del papel albuminado:

Preparación del papel seco albuminado. El papel preparado con albúmina tiene propiedades parecidas al del vidrio, pero en un grado inferior (...) Creemos que esta es una verdadera conquista para quienes buscan los efectos del arte en los resultados de la fotografía. Las claras de huevo se batan en nieve, en la que se ha vertido una mezcla de una solución saturada de yoduro de potasio y dos gotas de una solución saturada de bromuro de potasio por cada clara de huevo. Se deja reposar hasta que la nieve devuelva la albúmina en estado líquido; luego se filtra a través de papel de seda o muselina ligera, recogiendo la albúmina en un jarrón grande y plano, colocamos sobre la capa el papel que queremos preparar y lo dejamos ahí por unos minutos. Se imprime con albúmina, la levantamos por una de las esquinas, y la dejamos escurrir y secar.<sup>422</sup>

El periódico *La Lumière* anticipaba lo que de forma muy posterior sucedería. En esta cita ya nos explica el procedimiento de albuminar el papel. Este procedimiento no tuvo vía en el negativo, pues el colodión dio mejores resultados, pero la tendencia desde los sesenta fue los negativos en colodión con impresiones cada vez más popular en papel albuminado o sencillamente albúminas.

---

<sup>421</sup> LOHR y MOREJÓN. *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía...* op. cit. pp. 13 – 17.

<sup>422</sup> LA Lumière dimanche 4 mai 1851 première année. No 15 Paris p. 49

Hacer un aglutinante sobre un papel era el objetivo, a él se le podía añadir las sales de plata o químico sensible, como se muestra a continuación, era relativamente sencillo y con ingredientes que en cualquier cocina se encuentran: huevos y sal. Hubo una industria importante del papel en Alemania y Francia que surtía sin problema las necesidades de este insumo.

Las albúminas y la *carte-de-visite* tuvieron la misma vocación: la economía. Se podía disparar 6 u 8 retratos con la misma placa, se imprimía en albúmina y se recortaba cada una de las imágenes, el precio ayudó a que fuera accesible en todo el mundo como ya se ha mencionado.

En casi todos los tratados o manuales de fotografía del siglo XIX de todo el mundo mencionan a la albúmina, algunos la obvian, les merece poca explicación, otros hacen descripciones más acuciosas:

#### CAPITULO IV.

#### PROCEDIMIENTOS— PRUEBAS POSITIVAS.

##### I. Positivas sobre papel albuminado.

##### Del papel albuminado.

En España no sabemos que se haga papel á propósito para emplearle en el procedimiento de la albúmina. Nuestros fotógrafos lo traen del extranjero ó lo compran en casas de comisión, empleando generalmente el de Angulema. Pero de todos modos les queda todavía el cuidado de examinar bien la superficie para desechar los pliegos que no tengan una gran tersura, y elegir su grueso según el tamaño de la fotografía que quieran hacer.

La albúmina se prepara mezclándola con dos por ciento de sal marina, perfectamente molida, y batiéndola después hasta que parezca nieve. Se tiene en reposo un día, y se decanta el líquido que resulta, dejándole en quietud, de diez a doce días en verano y de veinte á treinta en invierno; luego se filtra por una franela.

No puede fijarse el tiempo que la albúmina ha de estar en reposo antes de la filtración. Los fotógrafos lo conocen por la intensidad del olor animal que despiden; pero es preciso tener en cuenta que no todas las albúminas despiden el mismo olor.

Para que la albúmina sea buena es preciso que no deje depósito alguno en el líquido que forma.<sup>423</sup>

Esta explicación española manifiesta la tendencia de comprar papeles extranjeros, Cortecero dice con más detalle la procedencia del papel albuminado:

#### Procedimientos, pruebas positivas

#### El papel albuminado

El papel. - Los mejores papeles y los que más generalmente se emplean son los de Sajonia, de Rives, de los Sres. Blanchet y Kléber (de Angulema), y de M. Steinback (de Malmédy).

---

<sup>423</sup> PICATOSTE, Felipe, *Manual de Fotografía Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada Sección 1.- Artes y Oficios*. Madrid, Estab. Tip. Editorial de G. Estrada, 1882, pp. 137 138

El papel para positivos ha de estar exento de esas manchitas de hierro que tanto abundan en los papeles ordinarios y que se traducen en grandes parches negros en las pruebas positiva; ha de estar igualmente exento de pajitas, de agujeritos y de todo defecto.<sup>424</sup>

Lo que nos deja ver Cortecero es toda una industria para la producción de papel albuminado, no hay investigación profunda en este pequeño ramo de la fotografía del siglo XIX, pero desde la década de los cincuenta se comenzó la industria mundial de la albúmina, el primer estudio en utilizar el papel albuminado en México fue Marcos Vallete en 1852<sup>425</sup> aunque tardó en ser un uso común, para los noventa había muchas fábricas en Europa y Estados Unidos. La más importante fue una compañía alemana de Dresde, Die Vereinigten Fabriken Fotografischer Papiere AG, esta empresa fue transformándose desde mediados del siglo XIX hasta convertirse en una empresa líder que continuó comercializando albúminas ya entrado el siglo XX. Nuevamente, el catálogo de Lohr y Corejón nos permite ver la oferta de los papeles en España en las mismas fechas que Cortecero:

Papeles:

Marca "Trapp y Münch"

Marca "Áncora"

Marca "H"

Papel albuminado de diferentes marcas de segunda

Papel albuminado sensibilizado

Papel albuminado para ampliaciones

Papel salado

Papel rives sin albuminar

Papel Aristo (preparado con emulsión al Colodión-Cloruro de plata)

Papel al gelatino-cloruro de plata

Papel preparado al platino

Nuevo papel instantáneo (imitando el grabado)

Papel instantáneo rugoso (este papel es de doble rapidez que el anterior de Eastman, y lo recomendamos eficazmente por dar excelentes resultados.)

Papel instantáneo brillante

Papeles para el procedimiento al carbón

Papel al ferropusiató

---

<sup>424</sup> CORTECERO, Jose María. *Nuevo Manual de Fotografía...*, op. cit. p. 103.

<sup>425</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo...*, op. cit. p. 38.

Papel impregnado (para cubrir los cristales de la galería, sustituyendo de este modo los cristales esmerilados)

Papel secante

Papel camafeo

Papel cianotípico (sustituye con ventaja al papel Ferroprusiato, por dar un dibujo negro sobre fondo blanco.

Papel para impresiones fototípicas.<sup>426</sup>

Este catálogo muestra lo que ya se venía diciendo, el uso de los cambios en tecnología y suministros no fue tajante en el tiempo, por una razón se usaron y por otras se dejaron de usar, se fue diluyendo su uso en el tiempo, en diferentes fechas en diversos lugares. El uso de papel salado de forma pre – industrializada todavía está presente en 1890, los demás procesos también estaban en el tema de comercialización. Pero el papel a la albúmina cobraba fuerza en las casas comercializadoras de productos fotográficos.

El precio del papel albuminado fue un factor determinante dentro de la fotografía, pero también se debe reconocer que en la clientela tuvo aceptación una imagen vigorosa, tal vez menos nítida que el daguerrotipo, pero más profunda que el papel salado a un precio muy cómodo. Este soporte dominó en México hasta las primeras décadas del siglo XX.

#### V. 1.4.2. *El soporte del positivo.*

El soporte del positivo, es el conjunto o respaldos rígidos sobre los cuales se entregaba el preciado retrato también tiene su propio progreso durante el siglo XIX. También se le conoce como soporte secundario si se toma en cuenta que el material del positivo es el primario.

Recordemos la fragilidad de la imagen sobre las placas de los daguerrotipos, debía ser protegida y la forma usual de resolverlo fue la tradición pictórica, los retratos

---

<sup>426</sup> LOHR y MOREJÓN. *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía...* op. cit. pp. 18 – 24.



miniatura estaban en la mente de muchos y las soluciones para conservar la imagen fueron similares<sup>427</sup>.

Había dos tendencias de montar un retrato al daguerrotipo, en Europa se prefería colocar el retrato en un marco, muchas veces hecho de gutapercha; en América se hicieron populares las cajas de madera con ciertos recubrimientos ornamentales, llegando a ser el más famoso una pasta de resina y ciertos polvos como madera. El famoso *Union-cases*, desarrollado por Samuel Peck en 1854 en los Estados Unidos, este recubrimiento se sometía a altas temperaturas en moldes metálicos, por eso el nombre de la pasta termoplástica; su terminado final a la vista semejaba un hermoso y lujoso trabajo de madera tallada. En América fue un polvorín popular tener un retrato en una cajita hermosa. Maas hace una descripción de lo que fueron esas cajitas:

#### Los estuchitos

En la segunda mitad de los años cuarenta, los daguerrotipistas comenzaron a montar las fotos en pequeños estuches planos similares a los ya empleados en la pintura de miniatura. Con ellos se hicieron buenos negocios, lo mismo que con los marcos de pared. Los estuches eran de madera recubierta de piel y tanto de forma cuadrangular como redonda, forrados de terciopelo en muchas ocasiones. También se utilizaba cartón *maché* con nácar al estilo de la laca chica –empleada en estos años en sillas de salón, mesitas y bandejas–; algo similar existía igualmente hecho de piel.

Las primeras *unión-cases* aparecen en el mercado en 1854. Estaban hechas de material sintético quebradizo mezclado con goma laca, colofonia y material de relleno, como por ejemplo arcilla o polo de mármol. La mesa termoplástica se pasaba por moldes de acero y así surgían expresivos relieves, [...] La decoración estaba ajustada temáticamente al contenido del estuche. Emblemas castrenses podían anunciar el retrato de un soldado, o motivos fúnebres la imagen de un finado.

Los estuches contenían en el interior el daguerrotipo colocado la mayoría de las veces a la derecha, bajo vidrio y con un fino marquito metálico. La parte izquierda estaba forrada de seda o terciopelo y llevaba un adorno gofrado. También existían montajes para fotografías emparejadas. Los estuchitos se cerraban con diminutos ganchitos. Las *union-cases* lo hacían con broches de presión.

Fue común la confusión del material para los estuches fotográficos. Algunos le llamaban estuches de gutapercha cuando eran sólo pasta Union, el proceso de fabricación de la *gutapercha* era costoso, nada viable para estuches masivos, ya

---

<sup>427</sup> MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, op. cit. p. 57.

que la gutapercha es la salvia de un árbol que tuvo un gran uso durante el siglo XIX. Enrique Fernández Ledesma, llama estuche de gutapercha en la descripción a la tapa de la caja de un daguerrotipo:

Tapa de estuche de *guttapercha* siena, para un daguerrotipo de 1858. Los motivos ornamentales, resueltos con verdadera maestría y modelados con la más exquisita finura, encierran el óvalo, en cuya parte central, aparece elegantemente estilizado un caracol marino. Caja de Littlefield, Parsons y Cía.<sup>428</sup>

Los estuches Littlefield, Parson y Cía fueron fabricados con la famosa pasta Union, el material no quita en nada la belleza y realce de los estuches de la mitad del siglo XIX.

Este tipo de cajas o estuches también fue otorgado posteriormente a los ambrotipos. Los papeles salados tuvieron otra presentación junto con los papeles albuminados. Con la llegada del *carte-de-visite* se ingenió una forma de presentación a la fotografía, los papeles eran delgados y se vio la necesidad de presentarlos sobre un soporte que emulara un marco, la solución económica fueron los marcos de cartón que mal fabricados eran desastrosos para la conservación de la fotografía, así que aparecieron marcos de mejor calidad y mayor calibre. Estos soportes en cartón dominaron desde la década de 1870 hasta 1910 con modernos diseños Art Nouveau. Hay al respecto muy escasa literatura, pero nuevamente Maas hace un recuento de esos marcos de cartón que ella llama “cartas fotográficas”:

Las cartas fotográficas son cartones sobre los que el fotógrafo de estudio pegaba sus fotografías. La forma de estos soportes tuvo, a lo largo de varias décadas, un papel importante en la publicidad de estudio, hasta el punto que incluso una industria se ocupaba de su confección.<sup>429</sup>

Maas logra ubicar la evolución de las cartas fotográficos durante las diversas décadas de su uso:

Las *cartes- de- visite* tempranas de finales de los años cincuenta no llevaban el nombre de la empresa, [...] Ocasionalmente se encontraban nombres estampados en relieve debajo de la imagen o también sellos húmedos.

[...] A partir de 1870 se implantó una tendencia, que duró décadas, hacia lo lujoso. Solo desapareció con el nuevo siglo. En un comienzo, los emblemas de la paleta y el aparato fotográfico se mantuvieron pensando en los clientes.

---

<sup>428</sup>FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 44.

<sup>429</sup>MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, op. cit. p. 75.

[...] Hacia la mitad de los años setenta la elección recayó de un gramaje algo superior, que animaron pronto a adornar los bordes con incisiones doradas.

[...] En los años ochenta y noventa era típica la reproducción de medallas honoríficas que el fotógrafo presentaba a su clientela con objeto de llenar la superficie abigarradamente, se incluían a menudo los escudos de las casas nobiliarias para las que se trabajaba como fotógrafos de la Corte.

[...] Una banda en diagonal con bordados fue una de las ideas básicas ofrecidas a lo largo de dos décadas (años ochenta y noventa) en los muestrarios de numerosos fabricantes de cartas. Poco después de la vuelta de siglo, casi todos los estudios utilizaban cartas con ornamentos modernistas trepadores, que se adaptaban especialmente bien al formato alargado de las fotografías. A partir de 1905 se impuso el adorno rigurosamente lineal, a menudo asimétrico en la disposición, prescindiendo en estos casos tipografías muy marcadas. Guirnaldas y siluetas de cabeza al estilo Biedermeier cierran el período de cincuenta años de historia de la ornamentación en las cartas fotográficas.

Alrededor de 1910 algunos fotógrafos prescindieron totalmente de la carta fotográfica, pues comenzaba a imponerse paulatinamente nuevas formas de fotografías.<sup>430</sup>

Los diseños fueron personalizados en los años ochenta y noventa, por eso eran costosos, así que se hicieron más populares las cartas fotográficas estandarizadas y manejadas de forma industrial.

Para el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX cobraron mucha fuerza los soportes en cartulina mencionados. Aquí podemos explicar dos tipos importantes: el más sencillo es una base en cartulina, sin marco ni ornamentación; después y más populares, aparecen los marcos gofrados, con realces, bajos relieves delineados en oro, en algunos casos llamados *passe – partouts*. Hay muchos otros que aún son complicados especificar, pero que aparecen catalogados en Lohr y Morejón:

CARTULINA BRISTOL EXTRAFINA BLANCA  
Passe- partouts (para retratos y ampliaciones)  
De cartulina bristol, gris o blanca con chaflán y filete de oro.  
Americana: dimensión interior 9X12 ½, dimensión exterior 19X24, ovalados, cuadrados  
Carteras de cartulina en varios colores con estampación en relieve  
Óvalos y recuadros de papel negro (para dobles fondos)  
Tarjetas<sup>431</sup>

Aquí sólo se mencionan los apartados importantes: cartulinas, *passe – partouts*, carteras y tarjetas. Estos cuatro productos en su diversidad de oferta por

---

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> LOHR y MOREJÓN. *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía...* op. cit, pp. 25 – 64.

tamaños y presentación ocupan treinta y nueve páginas, era un producto muy solicitado, importante con infinidad de adornos y formas, según la necesidad y las posibilidades de pago del cliente.

**PASSE-PARTOUTS**  
PARA RETRATOS Y AMPLIACIONES

**A. — DE CARTULINA BRISTOL, GRIS Ó BLANCA**  
Fuerza en 8  
CON CHAFLÁN Y FILETE DE ORO

Número.	Para	Dimensión interior.	Dimensión exterior.	Ovalados.	
				Plus. Cts.	Plus. Cts.
111	Americana.	9 × 12½	19 × 24	25	25
112	—	9 × 13½	19 × 24	25	25
113	Paris.	11½ × 17	21 × 28	40	40
114	—	11½ × 18½	21 × 28	40	40
115	Salón.	15 × 20	25 × 31	60	60
116	—	15 × 21	25 × 31	60	60
117	¾ hoja.	19 × 25	32 × 38	80	80
118	—	19 × 25	32 × 38	90	90
119	½ —	27 × 36	43 × 53	1 30	1 30
120	—	27 × 36	43 × 53	1 40	1 40
121	Hoja.	42 × 53	60 × 73	2	2
122	—	42 × 53	60 × 73	2 50	2 50

Al hacer el pedido hay que indicar el color que se desea.

**B. — DE CARTULINA IMITACIÓN CHAGRÍN, BLANCA,**  
GRIS, AZULADA Ó NEGRA  
Fuerza en 12  
CON CHAFLÁN, FILETE Y DIBUJO EN ORO

Número.	Para	Dimensión interior.	Dimensión exterior.	Ovalados.	
				Plus. Cts.	Plus. Cts.
130	Salón.	15 × 20	25 × 31	2	2
131	—	15 × 21	25 × 31	3	3
132	¾ hoja.	19 × 25	32 × 38	3 50	3 50
133	—	19 × 25	32 × 38	4 00	4 00
134	½ —	27 × 36	43 × 53	4	4
135	—	27 × 36	43 × 53	5	5
136	Hoja.	42 × 53	60 × 73	5	5
137	—	42 × 53	60 × 73	6	6
138	Doble hoja.	56 × 71	76 × 91	Estos sólo en blanco ó en gris.	
139	—	56 × 71	76 × 91		

Al hacer el pedido hay que indicar el color que se desea.

**Imagen 112.** Imagen del catálogo Lhor y Morejón, 1890.

Esta imagen de Lohr y Morejón nos muestra la gran diversidad que se tenía para los cartoncitos que acompañaban la fotografía.

Las variaciones estaban fundamentadas en la calidad del papel, el color o tono, el tamaño del papel y el tipo de ornamentación, pues podía tener diversos terminados como el filo dorado, bajo relieve y litografía.

El estudio en ciernes en México nos impide documentar de mejor manera los soportes del positivo o soportes secundarios. Son excepcionales los trabajos que explican el tema, es comprensible porque muchos estudios se hicieron a partir de los hallazgos de archivos de fotógrafos de estudio, es decir, se hicieron estudios con únicamente los negativos y nuevas impresiones de las imágenes. Los coleccionistas jamás llegaron a tener la cantidad de imágenes que se han

descubierto en los archivos de los estudios de siglos pasados, por lo tanto, su análisis completo es limitado en el campo.

Pocos trabajos lo mencionan, pero se comprende la falta de profundidad. Matabuena<sup>432</sup> comenta parte del acervo fotográfico de Porfirio Díaz, ahí hace una excepcional descripción y publicación de algunos reversos de las fotografías; al soporte secundario le llama cartón, maría luisa o bastidor de cartón, también llamado elegantemente en francés *passee - partout* como se menciona con anterioridad. El marco generalmente venía gofrado para darle más elegancia. De igual manera es muypreciado que se tome importancia a todo el objeto como parte del retrato.



Estas dos imágenes de la parte posterior de dos retratos mexicanos publicadas por Matabuena, muestran el mismo tenor que señalaba Maas, la retratística mexicana de los ochenta y noventa también mostraban sus medallas, lema y publicidad del estudio.

**Imagen 113.** Reverso de los retratos del estudio Hermanos Torres y Octaviano de la Mora, en *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfirato*, Matabuena, 1991.

---

<sup>432</sup> MATABUENA, Teresa., *Algunos usos y conceptos...*, op. cit.

La tendencia es similar, incluso en Aguascalientes, aquí vemos un detalle del reverso de un retrato fotográfico de 1910, su sencillez del diseño del estudio de Pedrozo concuerda con el desarrollo marcado por Maas.

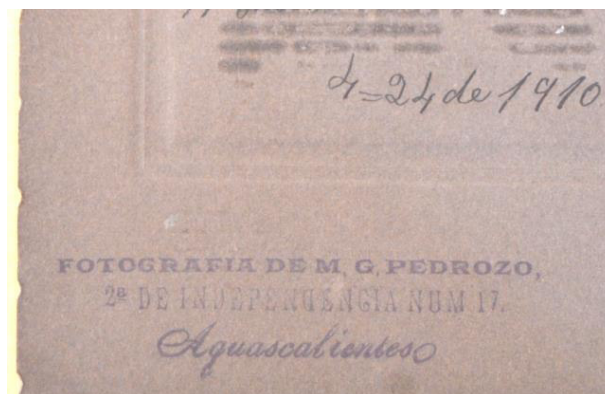


Imagen 114. Revés de retrato de estudio Pedrozo, 1910. Colección personal Lucía G. Amador.

]

La presentación final para entregar los retratos fotográficos fue un asunto cuidado por los fotógrafos de estudio, ahí se imprimía su sello, su nombre, era parte de esa presentación lujosa que debía tener un retrato. La calidad en los cartones era importante, algo peculiar que se puede apreciar cuando se mira con cuidado las cartas fotográficas mexicanas de finales del siglo XIX y principio del siglo XX es el corte en sesgo a 45 grados. Bajo una lupa cuenta hilos los retratos de esta época muestran detalles de calidad y belleza propias es un estilo de su momento.

A continuación, mencionamos los tamaños de las fotografías, su tamaño ya montado en las llamadas cartas fotográficas o tarjetas y las fechas aproximadas de su uso, tomadas del libro de Maas<sup>433</sup>.

	Tamaño de imagen milímetros	Tamaño montado en tarjeta en milímetros	Se generalizó a partir de la fecha
<b>Carta de visita</b>	58 X 94	63 X 102	1858
<b>Formato Victoria</b>	75 X 112	83 X 122	1870
<b>Gabinet</b>	100 X 150	110 X 170	1867
<b>Promenade</b>	100 X 183	108 X 210	1875
<b>Boudoir</b>	124 X 193	134 X 215	1875

<sup>433</sup> MAAS, Ellen, *Foto-álbum...*, op. cit. p. 70.

<b>Imperial</b>	168 X 217	175 X 250	1875

En este tema quedan muchas incógnitas que despejar, pero podemos definir el *passe – partouts* o marco gofrado como el soporte secundario que más acompañó los retratos fotográficos del periodo que se estudia.

## V. 2. LA FOTOGRAFÍA EN AGUASCALIENTES.

Hemos hablado de tres periodos importantes de la fotografía en Aguascalientes que el investigador Gerardo Martínez marca, en concordancia con estos periodos veremos los acontecimientos fotográficos de la retratística aguascalentense dentro de ellos.

### V. 2.1. *Primer periodo de 1839 a 1863*

Son pocas las imágenes de este periodo, el hecho fotográfico más importante del primer periodo fue marcado por la familia Chávez, a mediados del siglo XIX Sóstenes E. Chávez anunciaba su pujante servicio de retratos en varios de los procedimientos y materiales de moda en el momento. Aquí tenemos el anuncio, pero no tenemos fotografías:

#### RETRATOS <sup>434</sup>

Sobre Vidrio, charol y hule.

Habiéndose arreglado por el que suscribe el ramo de fotografía y ambrotipo, en el Establecimiento de artes del C. José María Chávez, se avisa al público que se hacen retratos por los precios módicos siguientes:

Sobre vidrio abultados.....\$3 0

Sobre charol.....\$3 4

Sobre hule.....\$3 3

Hay también un surtido de cajas cuyos precios se arreglarán convencionalmente.

---

<sup>434</sup> Enrique Fernández Ledesma menciona a Sóstenes como parte de la “nómina de los más notables daguerrotipistas, ambrotipistas, y fotógrafos, que trabajaron en la ciudad de México y otros lugares del país, de 1845 a 1880”; Sóstenes se alojaba en el establecimiento El Esfuerzo de la calle obrador hoy José María Chávez. Tomado de, FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 153.

Aguascalientes, agosto 8 de 1859. Sóstenes E. Chávez<sup>435</sup>.

La época que vemos aquí es inmediata posterior al reinado de los daguerrotipos, a través del colodión se lograba estos productos fotográficos que ofreció Sóstenes, incluso, las cajas que menciona con seguridad eran las cajitas de *Union-cases*. Algo notable en el anuncio de Sóstenes es su primer producto fotográfico, “sobre vidrio abultados”

En 1857 aparece en la ciudad de México un nuevo género de retratos que tienen “un efecto estereoscópico, pues a simple vista [se] ven de bulto” sin necesidad de lentes. Se trata de una variante del ambrotipo común cuyo fondo ha sido raspado recortando la figura. En vez de un cartón negro, de un barniz de chapopote o de un pedazo de terciopelo oscuro, se puede agregar un paisaje o una escena pintados en miniatura. Inclusive, para aumentar el efecto de profundidad, se sobreponen dos o tres cristales. [...]No hay fotógrafo en la ciudad de México que no comercialice los famosos retratos llamados de bulto entre 1858 y 1860, atribuyéndoles un sin fin de propiedades: “Indudablemente es el retrato más hermoso que se ha visto hasta el día de hoy”, exclama entusiasta Andrew Halsey.<sup>436</sup>

Estos retratos sobre vidrio abultados son un ambrotipo en varias capas de cristal un invento sencillo e ingenioso; pero poco duradero, sabemos de su existencia por las referencias, no por las fotografías. Los productos de Sóstenes no tuvieron permanencia, tampoco los trabajos sobre charol ni sobre hule, que muy probablemente hacen referencia a capas gruesas esmaltadas que se sensibilizaban y daban la apariencia de ser algo abultado, con una falsa tridimensionalidad. Esta época fotográfica queda encapsulada a través de las hemerotecas que entregan más información que las imágenes. Recordemos algo sensible, la fotografía era cara, la clase burguesa o política podía tener un retrato, es posible que haya algún retrato en charol, hule o de bulto en un viejo ropero sin que se identifique el tipo de proceso que tiene en la imagen.

Es muy factible que hubiera más de un fotógrafo en la ciudad, pues estaban todas las condiciones, los clientes, la tecnología al alcance de cualquiera que quisiera ser hijo putativo de Daguerre, los insumos podían conseguir con facilidad, hay un anuncio del diario *Don Simón* que ponía en disposición los químicos: “En esta casa

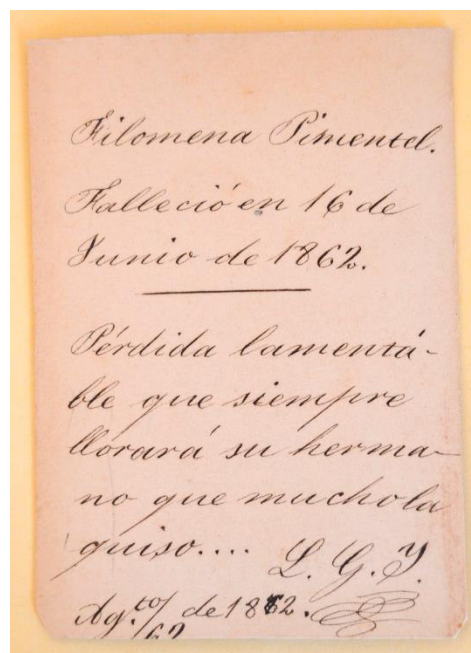
---

<sup>435</sup> *El Mentor. Periódico Político y Literario*, 4 de septiembre de 1859.

<sup>436</sup> CASANOVA, Rosa, DEBROISE, Oliver, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo...*, op. 43.



se encuentra un surtido completo de especialidades farmacéuticas para curar toda clase de enfermedades. Igualmente se encuentran toda clase de fotografía de lo mejor que hasta ahora se conoce<sup>437</sup>. Este anuncio publicado hacia 1869 en Fresnillo Zacatecas, prueba la producción regional de la imagen y la posible captación de clientes con estudio; la ubicación del establecimiento proveedor fue la 1ª calle de San Francisco núm. 13, frente a la plazuela de Guardiola, dice el anuncio.



**Imagen 115.** Filomena Pimentel, ambrotipo. Segundo Concurso Estatal INAH, Núm. de inventario 1101 Y 1102.

Hay poco en este periodo, mejor dicho, la misma tendencia que señalaba Martínez, retratos sin fotógrafo o fotógrafos sin retratos. Tal es el caso de la imagen anterior, un retrato de Filomena Pimentel en 1862, hija de Francisco Pimentel. Independiente a esto, los aportes con más reconocimiento en el campo fotográfico los tiene la familia Chávez, hay afirmaciones que también producían daguerrotipos.<sup>438</sup>

Sabemos que el interés investigativo en el tema aumenta, es probable que en breve sepamos más detalles de la historia de la fotografía, en particular sobre retratistas con datos tan vagos como Agustín Velasco que está mencionado en la

<sup>437</sup> *Don Simón*, 13 de junio de 1869.

<sup>438</sup> *Mascarón. Cincuenta números. Antología*, p. 31

nómina de los más notables daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos, que trabajaron en la ciudad de México y en otros lugares del país, de 1845 a 1880 que señala Enrique Fernández Ledesma<sup>439</sup>. Velasco es señalado como “el primer manipulador en el país que toma fotografías de noche (1865).”<sup>440</sup> Tomar fotografías de noche en esa fecha es un concepto muy ambiguo, porque los estudios y galerías de retratos lo hacían bajo la luz del sol, así que bien puede referirse a otro tipo de iluminación para los retratos o fotografías del tipo astronómicas. Del tipo que haya incurrido Velasco, la sensibilidad del colodión aún no tenía la capacidad de dar resultados satisfactorios. Pero, por la escasez de un legado, podemos dejar el beneficio de la duda.

### *V. 2.2. Segundo periodo y los hermanos Hermanos Sciandra*

El segundo período importante para la fotografía, para el retrato en Aguascalientes, es de 1863 a 1890/93, abarca todavía el uso del colodión y su reinado por México, por el mundo, también contempla la aparición de gelato-bromuro. Esta etapa es característica por las imágenes de Aguascalientes hechas por extranjeros, desde los Sciandra, Jackson y Charles Burlingame Waite más tardíamente.

El negocio del retrato durante el último tercio del siglo XIX fue muy rentable para quien tuvo dedicación y paciencia, los fotógrafos retratistas que vinieron a la ciudad supieron usar los anhelos de los mexicanos y sus aspiraciones para conservar la imagen. Los fotógrafos itinerantes daban un gran servicio, pues ofrecían un producto de calidad sin que los interesados se tuvieran que trasladar a otra ciudad.

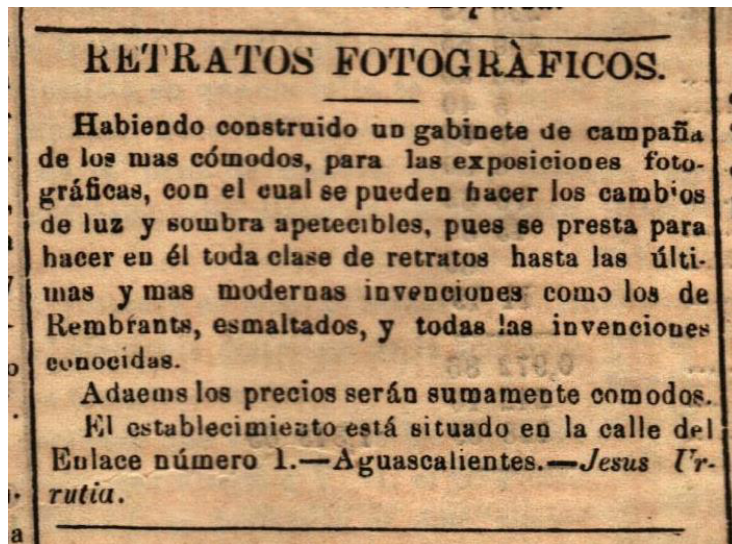
¿Cómo eran estos servicios itinerantes? Ofrecían un estudio lo más parecido a los grandes estudios, pero de forma provisional. El siguiente recorte de un diario

---

<sup>439</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, *La Gracia de los Retratos Antiguos...*, op. cit. p. 157.

<sup>440</sup> *Idem.*

de la ciudad nos muestra un anuncio de un “gabinete de campaña”, algo que sin duda tiene un sentido provisional:



**Imagen 116.** *El Republicano*, 9 de septiembre de 1874.

Otro asunto importante que deja ver este anuncio son los servicios dentro del ramo de la retratística del momento, la iluminación a la Rembrants (Rembrandt) y a los acabados como el esmaltado, ambos eran la última tendencia.

El esmaltado era un asunto importante en ese momento, los Sciandra se especializaron en este efecto del retrato que veremos más adelante, ellos hicieron fotografía en la ciudad de Aguascalientes, así que para este periodo centraremos nuestra atención en los hermanos Sciandra.

Los Sciandra eran Paolo Giovanni y Luigi Sciandra, los hermanos vieron la luz por primera vez en Italia, en Mondovi, Piamonte entre 1835 y 1841<sup>441</sup>. Al parecer los hermanos o su familia tenía un modesto estudio en Italia, tal vez con la intención de mejorar su técnica y proceso fotográfico o con el deseo de encontrar un mejor lugar para su negocio o de viajar por diferentes lugares. En retrospectiva, los ahora

---

<sup>441</sup> AMÉZAGA, Gustavo, *Hermanos Sciandra*, Ciudad de México, Secretaria de Cultura-INAH.-MEX, 2017.

llamados Pablo y Luis consiguieron ambos, viajaron por España y Francia, en su estancia trabajan y aprenden; llegan a México por el Puerto de Veracruz.

En el puerto establecen su primer estudio, después montan otro en su propia casa de la ciudad de Orizaba y por último en 1872 abren su estudio en la Ciudad de México sin dejar del todo su estancia en Veracruz. La calidad de un estudio fotográfico se mide, sin duda, por lo que se puede ver, la fotografía y los detalles. Un retrato de calidad estaba hecho de un absoluto dominio de la técnica, de la calidad del soporte y el servicio que se brindaba en el estudio fotográfico; los Sciandra tenían todo lo anterior, sus estudios estaban bien diseñados, con gran idea de la imagen burguesa para el retrato, pero con mucha sencillez, a diferencia de su atelier en la Ciudad de México que estaba mucho más equipado en *atrezo*. Sin cerrar el estudio de Orizaba abren junto con el pintor Justo Montiel un taller de retrato, pintura y fotografía en el mismo espacio.

La primera noticia que tenemos de ellos en Aguascalientes es un pequeño artículo sobre la fotografía de colores, que supuestamente habían inventado los señores Sciandra. El artículo es más bien una nota publicitaria, pues termina otorgando el consejo de ir al establecimiento de los fotógrafos a mirar tal invento.

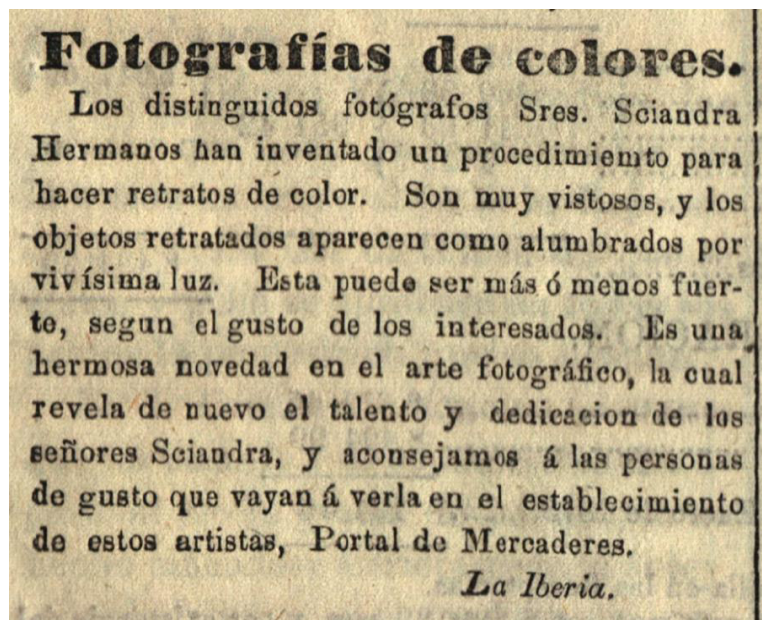


Imagen 117. *El Republicano*, 20 de abril de 1873, Aguascalientes, Ags.

Ahora, el asunto del color siempre fue compensado con pequeños toques de pintura, retoques y color que se hacían a los retratos desde el daguerrotipo. Tal vez lo que se anuncia como fotografía de color sea un esmaltado que era un preparado o base de la fotografía, algo que parecía vitrificado, como hecho en porcelana y que permitía a los fotógrafos elegir un color base, esto es, tales fotografías tenían color, efectivamente, pero como fondo, en la descripción de Cortecero para la fotografía sobre esmalte dice:

Estos colores, que trazan el retrato en la superficie de la placa, y esta placa misma, forman un todo vitrificado y homogéneo, semejante al esmalte pintado, y que desafía los siglos. La única diferencia es que, en vez del pincel llevado por la mano del artista, es la luz la que se hace intervenir para reproducir en líneas vitrificables la imagen del modelo.<sup>442</sup>

El estudio de los hermanos Sciandra vino a la ciudad de Aguascalientes en 1875, seguramente Pablo era el responsable. En el mismo diario que aparece su anuncio ofreciendo servicios, aparece un pequeño artículo que hace referencia al trabajo conjunto de Sciandra – Montiel en 1870, ahí en un afán más publicitario, manifiesta las características de un buen retrato fotográfico y el pictórico. Por un lado, al descubrimiento de fijar la luz se le pide: parecido, limpieza y elegancia; al retrato pictórico se le aprecia por: parecido, colorido y valentía, uno tiene *cachet* y otro se pinta *con amore*. Quizá sólo se refiera a la impresión del carácter del posante que es muy complicado captar y es lo que caracteriza en gestos, movimientos y ademanes de cada persona, la forma peculiar de habitar un cuerpo, algo que los fotógrafos también aspiraron y logran de mejor manera con el retrato psicológico en el siglo XX. Pero los Sciandra, mejor dicho, Pablo, no viaja en sociedad con Montiel, viaja sólo y se anuncia en la ciudad de Aguascalientes para ofertar sus servicios fotográficos bajo condiciones particulares.

---

<sup>442</sup> CORTECERO, José, *Nuevo Manual de Fotografía...*, op. cit. pp. 124 y 125.

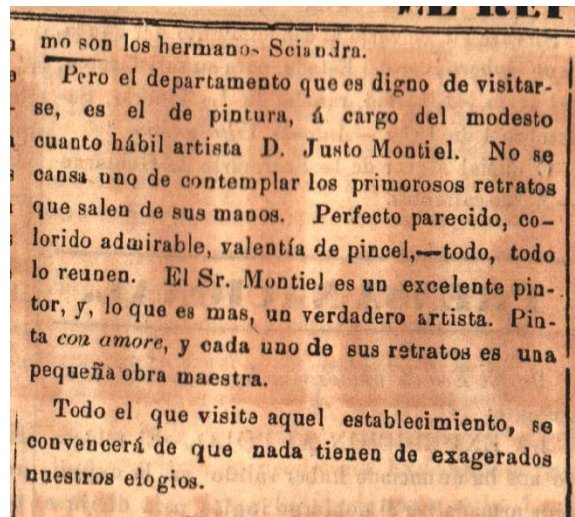
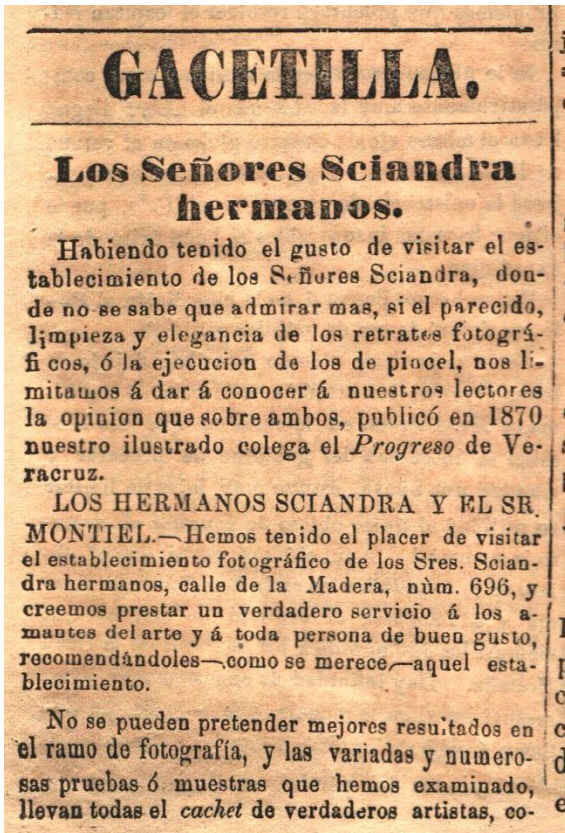


Imagen 118. *El Republicano*, 9 de septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags.

A continuación, vemos el anuncio de los Sciandra en el mismo diario, había una intención de publicar juntos la nota anterior y el anuncio, causar en los aguascalentenses el sentido de oportunidad, tener la experiencia de que una parte importante de un estudio para el retrato estaba al alcance de todos, en diferentes precios y formatos como lo dice:

**SCIANDRA HERMANOS, FOTOGRAFOS.**  
**MEXICO, PORTAL DE MERCADERES NUM. 7.**  
**AGUASCALIENTES, CALLE DEL CHORRO N° 13.**  
 ESPECIALIDAD DE RETRATOS ESMALTADOS.

<b>EN TARJETA.</b>	PRECIOS FIJOS.	<b>EN TARJETA IMPERIAL.</b>
<b>Uno. . . . . \$ 2</b>		<b>Uno. . . . . \$ 4</b>
<b>Media docena. „ 5</b>		<b>Media docena. „ 10</b>
<b>Una id. „ 8</b>		<b>Una id. „ 16</b>
Copias sueltas seis reales cada una.		Copias sueltas doce reales cada una.
En los grupos aumenta dos pesos por persona.		En los grupos aumenta cuatro pesos por persona.

No se hacen grupos de mas de tres personas.

**AMPLIFICACIONES.**

Bustos, medio cuerpo ó cuerpo entero con passepartout y marco. [hoja entera]	\$ 50.
Id. id. id id id sin marco y sin passepartout. [media hoja]	\$ 20.
Al oleo, hoja entera con marco	\$ 70.
Id. media hoja sin marco	„ 30.

**ADVERTENCIA.**

No se calcula como media docena ó docena, sino las medias docenas ó docenas que se manden hacer de una vez: los retratos que se manden hacer despues del primero, se calculan como copias sueltas, siendo su número menor de la media docena; si las copias son seis ó mas, pagan á razon del precio que está indicado por la docena.

Para los niños de poca edad, el precio aumenta dos pesos en el tamaño de tarjeta y cuatro en el de imperial.

Se retrata todos los dias desde las nueve de la mañana á las cuatro de la tarde.

Suplicamos á las personas que quieran favorecernos con sus órdenes, lo hagan en tiempo; no pudiendo permanecer en esta capital sino una corta temporada.

Aguascalientes, Setiembre 9 de 1875.

*Sciandra hermanos.*

AVISOS.

**Imagen 119.** *El Republicano*, 9 de septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags.

El trabajo de los Sciandra tenía un sello, un terminado en la impresión del retrato, en su anuncio, después de las direcciones, aparece la frase “especialidad en retratos esmaltado”, esto vislumbra algo importante, eran retratistas, su especialidad. En cuanto al acabado peculiar, constaba de dos detalles, un realzado en el papel sensible y troquelado para dar un realce a la imagen:

[...] Su procedimiento consistió en un albuminotipo realzado por un troquel, que dio a los retratos una novedosa apariencia con volumen que imitaba la textura del marfil, con un color ligeramente amarillento a causa de la aplicación de un barniz que, además, abrillantaba la imagen.

Sus fotografías “esmaltadas” o “imitación esmalte” con volumen les dieron un éxito inmediato; sus clientes mexicanos deseaban quedar registrados con esa técnica, que contrastaba con los retratos planos y opacos que hasta ese momento se conocían.<sup>443</sup>

<sup>443</sup> AMÉZAGA, Gustavo, *Hermanos Sciandra...*, op. cit. p. 13.

A la distancia tales detalles no sorprenden, pero en su momento la forma abultada y brillante recordaba los primeros y carísimos retratos fotográficos.

Había una tradición retratística de calidad y experiencia en tercera dimensión, heredada desde el daguerrotipo, así que cualquier semejanza y señalamiento indirecto era tomado por buen gusto y maravillosa calidad. Los hermanos Sciandra lograron un tipo de retrato único y anunciado en todos lados.

Podemos apreciar los dos tamaños de retratos más comunes, el sencillo y el de lujo. El tamaño “en tarjeta” es tarjeta de visita, el tamaño tarjeta imperial es de 175 X 250 centímetros ya puesta en su soporte de cartón. El precio para la segunda aumenta el doble y es de comprenderse.

Otro servicio que vemos es el retrato en grupo, en el anuncio reza que cada persona en grupo sube dos reales y no se hacen fotografías de más de tres personas. Los posantes del retrato comprendieron rápidamente que en cuestión de manufactura costaba lo mismo un retrato de una o varios individuos, así que era una práctica común tomar fotografías en grupo para ahorrar el costo; este inconveniente, fue sorteado rápidamente por los fotógrafos con las restricciones para grupos que vemos. La deducción lógica que deseaban los fotógrafos es que, si tenía el mismo costo, sólo o en grupo, de una vez se tomaran retratos de un solo individuo. También es importante mencionar que los retratos de grupos implican mayor destreza del retratista, si son más individuos, es directamente proporcional la dificultad, cuidar la postura, que la conservaran, cuidar la iluminación y, sobre todo, la mirada, evitar a toda costa el movimiento rápido de los ojos que podría producir efectos horribles en la imagen final.

En cuanto al precio, “mejor por docena” era la inferencia que quedó en un dicho popular. Para qué se deseaban tantas copias de una misma imagen, para regalar. El obsequio de la imagen era común como muestra de afecto, algo que hemos tratado en los usos, muchas de las dedicatorias lo dicen en tales términos.

Los niños de poca edad, tal vez se refiere a los bebés, pagan el doble. Los pequeños se mueven constantemente, no comprenden de razones para quedarse



quietos, habrá que buscar muchos trucos y formas de capta su atención para que mientras observen no se muevan. La rapidez del gelato-bromuro vino a solucionar mucho este reto fotográfico: “Empléase [la fotografía instantánea] también este procedimiento para sacar retratos de los niños, cuya extrema movilidad é inquietud ha hecho durante tiempo la desesperación de los prácticos.”<sup>444</sup>

Los productos más caros eran las ampliaciones en una hoja entera, con retoque al óleo, más. El precio dice del verdadero costo que tendría un retrato 50 reales con *passepout* y marco, con retoque al óleo tenía un costo de 70 reales; con el invento de Disdéri y su tarjeta de visita, el precio en cuestiones prácticas quedaba en 2 reales. Así de contundente era la popularidad y masificación de la imagen. Las imágenes del periodo en estudio tuvieron el mismo tratamiento visual, de ninguna manera el soporte físico, ese tratamiento dependía del presupuesto del posante.



**Imagen 120.** Diferentes sellos de la casa fotográfica de los Hermanos Ciandra en *Hermanos Ciandra*, Gustavo Amezága Heiras, 2017.

Los Sciandra eran itinerantes, algo muy de la tradición retratística fotográfica del XIX, tenían experiencia en cambiar su residencia con todo y equipo, ellos buscaban el mejor lugar para la clientela, la hermandad de los Sciandra permitió que duplicaran su negocio, bifurcaban sus actividades, Pablo recorrió Veracruz,

---

<sup>444</sup> CORTECERO, José, *Nuevo Manual de Fotografía...*, op. cit. p. 143.

Tamaulipas, Zacatecas, Querétaro, Guanajuato entre 1874 y 1875<sup>445</sup> mientras Luis atendía el estudio.

Permanecer en el estudio favorecía comercializar más productos de la fotografía de la época, El estudio Sciandra también vendía tarjetas de lugares, eventos y personajes famosos. Los Sciandra abarcan esos tres aspectos, fotografiaron el cortejo fúnebre de Juárez mientras pasaba ante su estudio; capturaron imágenes de personajes históricos, incluso atemporalmente como los famosos fotobotones, un actor posa como el mismísimo Miguel Hidalgo.



**Imagen 121.** Funerales de Benito Juárez, imagen atribuida los hermanos Ciandra en 1872. Colección de Gustavo Amézaga Heiras.



**Imagen 122.** Felipe J. de Hidalgo y Costilla, hermanos Ciandra, 1880. Colección de Gerardo Morelos.

Los Sciandra recorrieron parte del país, dejaron en Aguascalientes evidencia de su trabajo, una sola imagen sería incapaz de describir el tenor, materiales y tipos

---

<sup>445</sup> AMÉZAGA, Gustavo, *Hermanos Sciandra...*, op. cit. p. 13.

de servicio que se daba en la época, el anuncio de los Sciandra en Aguascalientes en definitiva pone sobre la mesa los detalles ofertados en ese momento.



El gelatino-bromuro despertó los ánimos en todo el mundo, en Aguascalientes se tomaron fotografías del eclipse el 5 de marzo de 1886. Según la nota<sup>446</sup> sabemos que hicieron variaciones a las placas secas para mejorar su sensibilidad.

**Imagen 123.** *El Instructor*, 1 de abril de 1891.

El caso es que la fotografía fue un éxito, no la podemos apreciar, lo que se publica por las limitantes de los diarios de esas fechas es un grabado tomado de la fotografía. Es claro que ya se sabía que técnicamente se podía realizar dicha imagen, pues años atrás se había tomado la fotografía del primer rayo en tormenta eléctrica, gracias a las placas secas, en 1883 el fotógrafo austriaco Robert Haensel<sup>447</sup>, obtuvo la imagen. Parte del equipo de científicos que toman la fotografía del eclipse en Aguascalientes fue Antonio Chávez, que abriría las puertas de un estudio de fotografía anunciado en la ciudad, su anuncio versaba: “Trabajos artísticos por los procedimientos más modernos. Los muestrarios de la casa están a la vista en el Portal de Allende número 21.” Esos muestrarios se refieren a las galerías, diversos retratos que permitían mostrar el trabajo y versatilidad del fotógrafo, algo que fue extendido hasta muy entrado el siglo XX.

### *V. 2.3. Tercer periodo, los Ateliers o estudios de principios del siglo XX*

Esta tercera etapa está cargada de las promesas cumplidas de la modernidad, aquellos descubrimientos científicos y tecnológicos que se anunciaban con asombro, eran parte de la cotidianidad. En el país coincide con el régimen de don

<sup>446</sup> *El Instructor*, 1 de abril de 1891, No. 12, Año VII, pp. 1-4

<sup>447</sup> EDER, Josef Maria, *La photographie instantané...*, op. cit. p. 120.

Porfirio que gobernó con luces y sombras, del mismo material que la imagen fotográfica.

El panorama económico, social y de la industria motivó el desenvolvimiento capitalista, el positivismo y su gran confianza científica e intelectual daba el *passepourtout* que la élite porfiriana necesitaba, su medio de registro de consolidación en el poder, como dice Gisèle Freund, fue la fotografía. En el desarrollo de este capítulo hemos tratado la evolución de la fotografía durante la segunda parte del siglo XIX y la fotografía coincide con el auge industrial, económico, de espíritu moderno enfocados en la innovación tecnológica que el deseo capitalista de la burguesía empujaba.

Todo ciudadano moderno tenía lugar en el escaparate social de la modernidad, en la supuesta igualdad demócrata, cualquiera podía tener su imagen mediando en los ámbitos sociales; aunque las clases adineradas lo hacía con más facilidad. El auge fue evidente, en todas ciudades aparecieron fotógrafos que trataban de satisfacer el deseo de imagen en los pobladores.

En Aguascalientes aparece un primer ciclo de oro del retrato, es un ciclo pujante porque la técnica y los materiales permitían una imagen de gran calidad, también el precio era algo al alcance de la mayoría por lo menos una vez en su vida. Los primeros años del siglo XX fueron de una intensa actividad en la producción de los retratos en Aguascalientes.



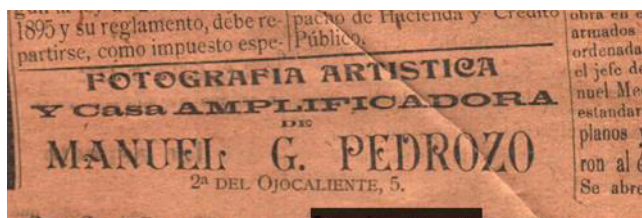
**Imagen 124.** *El Debate*, 3 de septiembre de 1910.

Los anuncios de insumos eran corrientes a principios del siglo XX, sabemos, entonces que conseguir lo necesarios no era problema para los estudios. La imagen era parte de la novedad y la ciudad, en este anuncio vemos a la fotografía como parte de un taller de escultura. Andrés López Vidrio trabajó en esta ciudad contribuyendo con imágenes.

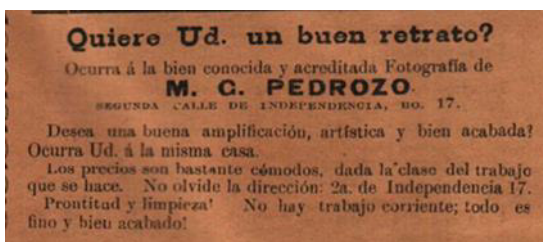
Cada fotógrafo buscaba su nicho de oportunidad, especializarse en un tipo de imagen que le permitiera asegurar una clientela regular en el establecimiento.

Un caso particular de una clara evolución en la producción fotográfica es el fotógrafo Manuel Gutiérrez Pedrozo, fue un agente viajero que llegó a la ciudad en 1896<sup>448</sup> representando a la compañía “Retratos Amplificados de Monterrey”, Pedrozo vio la oportunidad en este lugar y decidió quedarse, abrir su propio gabinete fotográfico.

Es claro que Pedrozo deseaba conservar los clientes anteriores, en sus primeros anuncios aparece con el nombre de “Fotografía artística y casa amplificadora”.



**Imagen 125.** *El Observador*, 16 de mayo de 1903.



**Imagen 126.** *La Voz de Aguascalientes*, 1905.

Manuel Gutiérrez Pedrozo vio una oportunidad de negocio en los retratos amplificados, conservó parte del nombre y como otros fotógrafos, intentó satisfacer la demanda de los posantes, después sólo dejó su propio nombre, destacando la rapidez, calidad y limpieza en trabajos y ampliaciones.

Es difícil establecer la real demanda por la imagen fotográfica del retrato a principios del siglo XX en la ciudad, pero que hubiera varios fotógrafos compitiendo en la zona, sobre todo cuando era relativamente fácil viajar a otra ciudad a realizarse una efigie. Pero el negocio de la imagen se diversificaba fructíferamente, los consumidores incipientes deseaban más imágenes que se pudieran asir con la mirada y con su dinero.

<sup>448</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, “La fotografía como instrumento de representación social...” *op. cit.* pp. 47 y 48.

El drama humano de sólo poder vivir una vida por fin tenía un alivio, por poco dinero, cualquiera se podía asomar a la vida del otro, un día de campo con el gobernador o en sus fiestas.



**Imagen 127.** *La Revista del Centro*, 28 de Mayo de 1904.

Ojeda ofreció reproducciones de personajes famosos, los famosos fotobotones de Hidalgo<sup>449</sup> que los Sciandra también comercializaran. Es obvio una metonimia implícita, una frase apelativa: “usted también puede ser visto como lo hace los personales famosos”.

La fotografía no tenía estudios formales, no se necesitaba ser bachiller o licenciado para ejercer el oficio, se necesitaba un mentor, la mayoría de los fotógrafos reconocidos repetían este esquema, Miguel G. Rodríguez se independiza en 1856 de su antiguo patrón A. J. Halsey<sup>450</sup>, Vicente Fernández para Romualdo García<sup>451</sup>, Jean Laurent para los Sciandra<sup>452</sup>. La lista es interminable porque parece una constancia de estudios o cédula profesional, si los premios internacionales no fue siempre un requisito primordial, sí lo fue un mentor.

Leopoldo Varela presenta en muchos sentidos el modelo de un fotógrafo retratista de principios del siglo XX. En primer lugar, cumple con un mentor, Carlos Harris comparte la luz fotográfica con Varela<sup>453</sup>; Varela es un retratista que tiene la mirada en el siglo XIX, como todos los fotógrafos de principio del siglo, habían

---

<sup>449</sup> MARTÍNEZ, Gerardo, “La fotografía como instrumento de representación social...” *op. cit.* p. 65.

<sup>450</sup> CASANOVA, Rosa, & DEBROISE, Oliver, *Sobre la Superficie Bruñida de un Espejo...*, *op. cit.* p. 40.

<sup>451</sup> Enrique Fernández Ledesma también menciona a Vicente Fernández en la nómina de notables fotógrafos entre 1845 y 1888, Plaza del Baratillo Núm. 165 es la dirección anotada en la ciudad de Guanajuato, actualmente hay otra dirección para el mismo nombre en la ciudad de México. FERNANDEZ, Enrique, *La Gracia...* p. 153.

<sup>452</sup> AMÉZAGA, Gustavo, *Hermanos Sciandra...*, *op. cit.* p. 8.

<sup>453</sup> Entrevista con Teresita Varela.

nacido en la tradición del siglo anterior, entendía las necesidades de imagen de cada persona que pisaba un estudio.

El estudio Varela fue el más concurrido y prestigiado, pero es singular que sus anuncios publicitarios poco o nada digan del trabajo, es la excepción, todos ofertaban servicios especiales o características; Varela no anuncia trabajo o servicio, sólo recuerda a su clientela para visitar el estudio.



**Imagen 128.** *El debate*, 26 de Noviembre de 1910.

Varela llega a Aguascalientes cerca de 1902 con ayuda de sus familiares aguascalentenses y con el apoyo de su mentor Harris abre su estudio fotográfico, abre su *atelier* en la calle de Independencia, hoy llamada José María Morelos. Varela enseña a sus hermanas el arte del retrato fotografía y ellas continúan la tradición hasta 1970, aunque don Leopoldo había muerto desde 1945, ellas siguieron ofreciendo un servicio de primer orden.

El asunto primordial con don Leopoldo Varela es el tiempo, su estudio estuvo abierto desde principios del siglo XX no sólo hasta su muerte en 1945, mucho después, hasta 1970 que sus hermanas mantienen abierto el estudio. Varela gana por mucho y propio derecho la hegemonía de un estudio fotográfico, cultivó amistades, hizo escuela y mantuvo su la calidad y limpieza de los trabajos.

Este periodo dorado de la fotografía en Aguascalientes se distingue por fotógrafos formados en el siglo XIX, con una clara visión de la imagen burguesa como necesidad visual de los clientes, no hay trabajos de investigación a partir de sus archivos fotográficos pues no se han logrado rescatar, sólo el estudio Varela conserva sus negativos fuertemente custodiados por la hija del retratista. Los trabajos de investigación se van armando como rompecabezas, con piezas que poco a poco van soltando los familiares.

Sin lugar a dudas la élite del siglo XIX utilizó la fotografía como forma de dominio, pero el mismo principio y derecho hizo que se pudiera extender, la fotografía decantó hacia el pueblo en casos de simulación casi cómicos, pero con un muy definido deseo de imagen burguesa.



## CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE LA INVESTIGACIÓN.

### VI.1. ANÁLISIS.

#### VI.1. 1. *Recolección de datos.*

El presente trabajo considera una muestra de doscientas ochenta fotografías obtenidas a partir de tres concursos estatales: Concurso del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes y dos por parte del Instituto de Historia y Antropología de Aguascalientes. Las fechas de las imágenes son muy variadas, puesto que ambos concursos se convocaron bajo el término “retrato antiguo” que abarca cualquier imagen que aparente una pátina de tiempo. El rubro de las imágenes también tiene un espectro amplio, las vistas o paisaje, post mortem, retrato en diversos espacios y retrato de estudio entre otros. Las copias digitales tienen una resolución variada, según sus compiladores ya que fueron obtenidas de las fotografías en soporte de papel que los participantes al concurso facilitaron para ser escaneadas.

Cada uno de los institutos facilitó un respaldo de las fotografías digitalizadas, los curadores tomaron diversos criterios para la digitalización, de suerte que no siempre conservan los mismos estándares, sin embargo, no fueron consideradas todas para la muestra. Sólo se tomaron en cuenta los retratos de estudio para el presente trabajo, en un proceso que correspondiera con los pre – industrializados. Se dejó el número de inventario que los institutos proporcionaron a cada imagen.

#### VI.1. 2. *La selección de categorías de análisis.*

Las categorías de análisis conforman las categorías morfológicas del retrato burgués que se delimitaron en los capítulos pasados y conforman el marco teórico, son diez elementos que están imbricados en el uso y estilo del retrato burgués. Nueve de dichas categorías infieren en la composición de la imagen, pero la primera apunta a la constitución material del retrato fotográfico, aunque tiene otro carácter su aspecto en color, tono, y textura constituye una parte importante del conjunto visual de un retrato burgués.

Los procesos pre-industrializados. Los procesos propios por su época, poseen las características de no estar terminados, aunque tienen una producción y venta masiva, el uso dentro del estudio y laboratorio era determinado y/o manipulado en gran medida por los fotógrafos retratistas. Esta categoría es endógena al retrato del siglo XIX, los procesos pre – industrializados fueron la única tecnología y/o química disponible para realizarlo. Aunque se agrega a la lista de cotejo del modelo de análisis, su presencia en ella asegura la veracidad de la imagen de época.



**Imagen 129.** Niñas no identificadas, estudio Aguilar, Zacatecas, México. Colección personal Lucía G. Amador.

Muchos retratos fueron entregados en estuches, marcos o el mencionado *passepartout*.

Los motivos para entregarlos de esta manera fueron muchos, por la fragilidad del retrato muchas veces, después por una tradición y concepción de un retrato fotográfico.

Composición. Era falsa, regulada ideológicamente por una pretensión simbólica social. La realidad física, las emociones o el carácter del individuo son irrelevantes, los posantes se muestran como personas de bien en ambientes eclécticos que buscaban la elegancia y la opulencia.

Pero la elegancia y la opulencia no tienen estándares rígidos, varía y cambia según la capacidad económica de quien mira o posa. Aunque se entendía que la composición era una farsa, el retrato se aceptaba como un avalúo social verdadero. La composición era el blasón, no de quien se era en realidad, la composición se convirtió en el gesto a un derecho, el derecho ser y aspirar una mejor posición social en un mundo industrializado y moderno.



**Imagen 130.** Hombre no identificado, estudio Ramírez, Torreón, Coahuila, México. Colección personal Lucía G. Amador.

Encuadre. Hubo dos encuadres populares; de pie o cuerpo completo, fue el encuadre más propicio para mostrar la composición completa y todos los elementos que jugaban dentro del retrato, también fue el más aceptado porque el cuerpo completo era la manera más sencilla de comprender y aceptar el retrato como representación de la persona. El retrato de medio cuerpo o de busto necesitó una educación visual para completar el cuerpo de forma mental y aceptar la representación metonímica de una parte por el todo.



**Imagen 131.** Luis Felipe Córdova, estudio Lupercio, Guadalajara, Jalisco, México. Colección personal Lucía G. Amador.



**Imagen 132.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. num. Inv. 748.

Parecido o solvencia moral a través de una fisionomía que mostrara excelentes virtudes y fuere semejante con el modelo original. Para hablar del parecido nuevamente tenemos que comprender que no podemos ver los objetos, sólo podemos ver la luz que incide en los objetos. El parecido en el retrato fotográfico es similar, vemos la luz incidir y nos damos una idea de la fisionomía verdadera. En el siglo XIX se tenía muy presente la frenología como una forma de diagnosticar enfermedades mentales y por esa razón el parecido se interpretó como saber encausar la luz para que la fisionomía de los posantes pareciera a las personas de excelente juicio y carácter moral. Una mediación entre el parecido y una imagen socialmente aceptable.

Actitud o un gesto congruente con las virtudes. La actitud refuerza la idea de una persona de excelente juicio y carácter moral mediante un gesto o una supuesta actividad que lo confirmara, el posante podía fingir que leía, o tenía un libro de

oraciones, se mantenía reflexivo o cualquier situación que pusiera en claro sus excelentes virtudes.

La pose. Es el acomodo del cuerpo ante la cámara, aun se buscaba fundamentalmente favorecer a los retratados con un acomodo especial según las condiciones físicas de quien se retrataba, las poses más usas es la de cuerpo frontal y pose de tres cuartos. Es de gran libertad el acomodo del rostro, así que no es un rasgo fundamental del retrato burgués.



**Imagen 133.** Sra. Guadalupe Martínez, Esposa de Romualdo García, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. Núm. Inv. 353.



**Imagen 134.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. Núm. Inv. 737.

Accesorios o *atrezzo*. Son el conjunto de objetos que están destinados lucir el lujo y la ostentación que los posantes aspiraban. El lujo y ostentación son conceptos que cambian según de la clase social a la que se pertenece, así que muchas veces una silla o una cortina, era el señalamiento del lujo.

Vestimenta. En cuanto al color se recomendaban prendas oscuras, por su calidad, se aspiraba a la mejor vestimenta que se pudiera conseguir, alquilar, pedir prestada o tener para lucir en la mejor condición que se pudiera.



**Imagen 135.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. núm. Inv. 744.

Iluminación. Se usó en su mayoría la luz natural, suave, uniforme y cenital que era la que manejaban los estudios fotográficos con sus galerías de cristal.

Fondo. El fondo o ciclorama es una característica del retrato burgués, se usaron de todo tipo, desde los barrocos, hasta los sencillos esfumados; en México convivieron durante muchos años los estilos de uno u otro estilo.

Esta selección de las categorías de un retrato burgués conforma un modelo de análisis que deriva en una lista de cotejo bien delimitada:

## FICHA DE ANÁLISIS DE UN RETRATO FOTOGRÁFICO

Lista de cotejo

<b>Elementos morfológicos del retrato burgués</b>		
	<b>SÍ</b>	<b>NO</b>
<b>Hecho con alguna técnica fotográfica preindustrializada (siglo XIX)</b>		
<b>Retratos con <i>passepartout</i>, marco gofrado.</b>		
<b>Composición falsa.</b>		
<b>Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.</b>		
<b>El parecido o de las virtudes.</b>		
<b>La actitud virtuosa.</b>		
<b>Pose de tres cuartos o frontal</b>		
<b>Accesorios o <i>atrezzo</i>.</b>		
<b>Vestimenta más presentable a disposición.</b>		
<b>Iluminación natural, cenital y suave.</b>		
<b>Fondo o ciclorama.</b>		

### VI.1. 3. *Inspección visual de las imágenes.*

Las imágenes de la muestra fueron inspeccionadas visualmente uno por uno para determinar el compromiso de los valores asociados en cada una de las 10 categorías según la lista de cotejo anterior. Durante la inspección se conservaron cincuenta y cuatro imágenes que eran retratos y por su apariencia correspondía con uno de los procesos pre-industrializado.



**Imagen 136.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 034.



**Imagen 137.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 035



**Imagen 138.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 036.



**Imagen 139.** Sin datos de identificación, muy posiblemente de Romualdo García. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 039.



**Imagen 140.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 042.



**Imagen 141.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 071.



**Imagen 142.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 072.



**Imagen 143.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0022.

#### VI.1. 4. *Análisis estadístico.*

Después de la inspección visual se determinó en una tabla los valores específicos de las categorías de análisis para estimar distribución empírica de cada una. Ya que los retratos de estudio son cincuenta y cuatro, se realizó un análisis de toda la muestra.





**Imagen 144.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0028.



**Imagen 145.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0030.



**Imagen 146.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0054.



**Imagen 147.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0028.



**Imagen 148.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0083.



**Imagen 149.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0089.



**Imagen 150.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0091.



**Imagen 151.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0115.

CONCURSO DE FOTOGRAFÍA ANTIGUA AHEA									
	007	008	009	030	034	035	036	039	042
Elementos morfológicos del retrato burgués									
Hecho con alguna técnica fotográfica									

preindustrializada (siglo XIX)									
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.									
Composición falsa.									
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.									
El parecido o de las virtudes.									
La actitud virtuosa.									
Pose de tres cuartos o frontal.									
Accesorios o <i>atrezzo</i> .									
Vestimenta más presentable a disposición.									
Iluminación natural, cenital y suave.									
Fondo o ciclorama.									
Núm. de categorías presentes	10	8	9	10	8	9	9	9	11

CONCURSO DE FOTOGRAFÍA ANTIGUA AHEA									Primer Concurso Estatal INAH Retrato Antiguo		
	051	055	071	072	073	081	085	112	0018	0022	0028
Elementos morfológicos del retrato burgués											
Hecho con alguna técnica fotográfica preindustrializada (siglo XIX)											
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.											
Composición falsa.											
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.											

El parecido o de las virtudes.											
La actitud virtuosa.											
Pose de tres cuartos o frontal.											
Accesorios o <i>atrezzo</i> .											
Vestimenta más presentable a disposición.											
Iluminación natural, cenital y suave.											
Fondo o ciclorama.											
Núm. de categorías presentes	10	6	9	7	10	10	8	11	10	10	9

PRIMER CONCURSO ESTATAL INAH RETRATO ANTIGUO										
	0030	0036	0048	0052	0054	0058	0064	0066	0068	0083
Elementos morfológicos del retrato burgués										
Hecho con alguna técnica fotográfica preindustrializada (siglo XIX)										
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.										
Composición falsa.										
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.										
El parecido o de las virtudes.										
La actitud virtuosa.										
Pose de tres cuartos o frontal										

Accesorios o <i>atrezzo</i> .										
Vestimenta más presentable a disposición.										
Iluminación natural, cenital y suave.										
Fondo o ciclorama.										
Núm. de categorías presentes	9	10	9	9	8	11	10	10	10	10

PRIMER CONCURSO ESTATAL INAH RETRATO ANTIGUO									
	0085	0087	0089	0091	0093	0095	0097	115	117
Elementos morfológicos del retrato burgués									
Hecho con alguna técnica fotográfica preindustrializada (siglo XIX)									
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.									
Composición falsa.									
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.									
El parecido o de las virtudes.									
La actitud virtuosa.									
Pose de tres cuartos o frontal									
Accesorios o <i>atrezzo</i> .									
Vestimenta más presentable a disposición.									
Iluminación natural, cenital y suave.									
Fondo o ciclorama.									
Núm. de categorías presentes	10	10	10	10	9	11	10	10	10

SEGUNDO CONCURSO ESTATAL INAH RETRATO ANTIGUO									
	976	988	992	1030	1032	1061	1075	1077	1087
Elementos morfológicos del retrato burgués									
Hecho con alguna técnica fotográfica preindustrializada (siglo XIX)									
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.									

Composición falsa.									
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.									
El parecido o de las virtudes.									
La actitud virtuosa.									
Pose de tres cuartos o frontal.									
Accesorios o <i>atrezzo</i> .									
Vestimenta más presentable a disposición.									
Iluminación natural, cenital y suave.									
Fondo o ciclorama.									
	11	9	9	11	10	9	8	9	9

SEGUNDO CONCURSO ESTATAL INAH RETRATO ANTIGUO						
	1089	1099	1101	1109	1133	1144
Elementos morfológicos del retrato burgués						
Hecho con alguna técnica fotográfica pre-industrializada (siglo XIX)						
Retratos con <i>passepartout</i> , marco gofrado.						
Composición falsa.						
Encuadre de cuerpo completo o de medio cuerpo.						
El parecido o de las virtudes.						
La actitud virtuosa.						
Pose de tres cuartos o frontal						
Accesorios o <i>atrezzo</i> .						
Vestimenta más presentable a disposición.						
Iluminación natural, cenital y suave.						
Fondo o ciclorama.						
Núm. de categorías presentes	9	10	9	8	10	10



**Imagen 152.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0117.



**Imagen 153.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0992.



**Imagen 154.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1032.

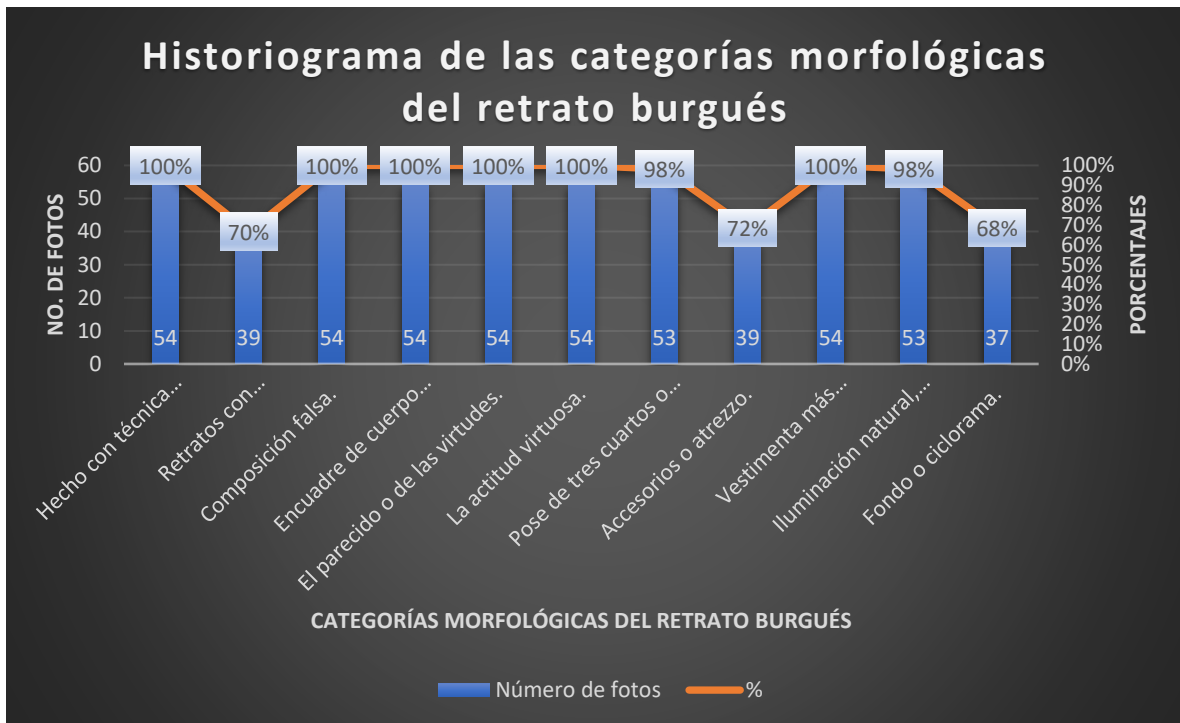


**Imagen 155.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1075.

#### VI.1. 5. *Resultados específicos del caso.*

Se realiza una tabla e histograma para visualizar el análisis de la muestra completa. Se efectuó inferencia estadística por medio del cálculo de probabilidades condicionales de la participación de las categorías en el retrato burgués. Algunas de las inferencias que se realizaron muestran que el porcentaje de fotografías con:

Categoría del retrato burgués	No. de fotografías con la categoría señalada	Porcentaje
Técnica pre – industrializada	54 de 54	100%
<i>Passepartout</i> , marco gofrado	38 de 54	70%
Composición falsa	54 de 54	100%
Encuadre de cuerpo completo o medio cuerpo	54 de 54	100%
El parecido o de las virtudes	54 de 54	100%
La actitud virtuosa	54 de 54	100%
Pose tres cuartos o frontal	53 de 54	98%
Accesorios o atrezzo	39 de 54	72%
Vestimenta más presentable a disposición	54 de 54	100%
Iluminación natural, cenital y suave	53 de 54	98%
Fondo o ciclorama	37 de 54	68%



Según la morfología se encontró una incidencia del 100% de las categorías 1, 3,4,5,6 y 9.

En las categorías 2 que obedece al uso del marco se mostró una incidencia del 70% y en la categoría 8 sobre los accesorios hubo un señalamiento de 72%.

La categoría 7 y 10 sobre la pose e iluminación tienen una incidencia de 98%.

La categoría 11 referentes al *atrezzo* y el ciclorama se revelaron un 68% de incidencia.

Tenemos evidencia para apuntar el uso constante de unas categorías morfológicas y la inconsistencia en otras. Como instrumento de acreditación social, tuvo puntos inflexibles, porque los portadores del retrato se pensaron representados a través de ciertos gestos visuales.



## CONCLUSIONES

En el oro caduco,  
del marco minuciosos,  
fulge una llama lívida, que baña  
el oblicuo perfil silencioso  
del caballero del retrato... Un sueño  
de frágil idealismo,  
amortigua, en el rostro marfileño  
los signos de un espiritual cinismo...

454

### VII.1. CONCLUSIONES.

En la introducción a este trabajo se expuso que la hipótesis que guía la presente investigación afirma que los retratos fotográficos de estudio entre 1839 y 1910 en México, tienen una serie de características coincidentes, por ellas, se permite agrupar a estos retratos dentro del término retrato burgués, en consecuencia, es necesario aportar un concepto bien delimitado del término retrato burgués. En este sentido, se intenta demostrar que los retratos vinculados a los habitantes de la ciudad de Aguascalientes, México, de la misma época, también se les puede considerar dentro del término retrato burgués. Para lograr demostrar dicha hipótesis se investigó sobre las características del retrato burgués que posteriormente, por su pertinencia, llamamos categorías morfológicas del retrato burgués. Buscamos demostrar que las categorías morfológicas del retrato burgués cumplen con un objetivo social, con el cometido de dar una acreditación social al individuo en el grupo al que interesa pertenecer.

El retrato fotográfico burgués es aquella imagen hecha entre 1839 y 1910, lograda por medio de procesos pre – industrializados en estudios fotográficos, centra su interés en espacios urbanizados, se caracteriza por una composición falsa, supedita la realidad física y las emociones para exhibir a un individuo civilizado, de solvencia moral e incorporado a la modernidad. Es un signo de integración social para adquirir una acreditación de civilidad y modernidad a través de un retrato que debe ser un producto barato, forjado como un objeto industrializado y moderno con un halo de corte y aristocracia. La decoración, accesorios y *atrezzo* son la argumentación heráldica, fungen como escudo de armas que dicen del bienestar material y social

---

<sup>454</sup> FERNÁNDEZ, Enrique, Con la Sed en los Labios, Gobierno del Estado de Aguascalientes, ICA, 2000.

de prosperidad que el representado tiene o podría tener. Es un objeto para ocupar un espacio social, la individualidad pasa a segundo plano, pesa más los esquemas rígidos y normados de representación para aceptar la imagen con pretensiones simbólicas para la autopromoción y auto - acreditación con fines de introducir y relacionar a los miembros en una colectividad a la cual se interesa pertenecer. La representación siempre es al que mira, se piensa en el que mirará el retrato cuando se realiza la producción del mismo. En México y en América Latina se toman los cánones estilísticos de Europa y Estados Unidos, por lo tanto, esta definición de retrato fotográfico burgués, en gran medida, se extiende a los mismos lugares que la gestaron.

Sin contar los procesos pre – industrializados inherentes al retrato, el modelo de las categorías morfológicas del retrato fotográfico burgués tiene diez categorías:



**Imagen 156.** Mujer no identificada, Estudio Manuel G. Pedrozo, Aguascalientes. Primer Concurso Estatal INAH, Núm. de inventario 0058.

Los retratos presentan un *passe-partout* o marco gofrado.

Hay una composición falsa.

El encuadre de cuerpo completo o medio cuerpo.

Se cuida, el llamado parecido o la evidencia de las virtudes a través de la fisonomía.

Se posa en una actitud virtuosa, reforzada por una acción o postura.

Se repite la pose frontal o de tres cuartos.

Uso de accesorios o *atrezzo*.

Utilizan la vestimenta más presentable a disposición.

Se realiza una iluminación natural, cenital y suave.

Se utiliza un fondo o ciclorama.



**Imagen 157.** Niña no identificada, estudio Ángel L. Villaseñor, Saltillo, México. Colección personal Lucía G. Amador.

Las categorías se manifiestan por necesidades sociales, el retrato se presenta mediando a la persona con requerimientos interpersonales para ser visto y aceptado con el rol social que se le designa.

Dentro de los resultados que arrojó el análisis hay categorías más notables que otras en cuanto a su participación dentro del retrato. Las categorías siempre presentes son la composición falsa, el encuadre de cuerpo completo o medio cuerpo, el parecido o de las virtudes, la actitud virtuosa que refuerza el parecido, la pose tres cuartos o frontal y la vestimenta más presentable a disposición.

La disminución en la aparición del marco gofrado o el *passepartout* obedece a que sencillamente era opcional, tenía un costo extra, así que dependía de la economía o el esfuerzo económico para adquirirlo. Como vemos en este fragmento del anuncio clasificado de los hermanos Sciandra en 1875 en Aguascalientes, un retrato con esta categoría aumentaba su costo más de 50%.



**Imagen 158.** Detalle, *El Republicano*, 9 de septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags.

En cuanto a la menor incidencia en los accesorios o el *atrezzo*, obedece a que los estudios no tenían un *atrezzo* basto disponible como los grandes *ateliers* de la Ciudad de México o de París, en la sencillez de los estudios de las ciudades pequeñas alejadas de las capitales mundiales, los accesorios no eran un aspecto fundamental para lograr un retrato burgués, incluso, en ciertos casos, ese accesorio realizaba un señalamiento de pobreza o escases, contrario a lo que se buscaba mostrar.



**Imagen 159.** Primer Concurso Estatal INAH Retrato Antiguo, núm. de inventario 0052.

En este retrato podemos observar el uso del saco sobre un overol de obrero, el joven que posa, conserva todavía el acomodo del cabello amoldado por un sombrero, es difícil imaginar que este joven entrara a laboral con un saco, fue algo que se le prestó o facilitó como accesorio a la hora de la toma fotográfica, pero no logró el cometido de mostrar un contexto opulento. Es de comprender que la participación de un *atrezzo* amplio en la imagen depende del tamaño del estudio y del tipo de imagen que se solicite, a mayor formalidad y ceremonia, mayor utilización del *atrezzo*.

Sólo se registró un caso en el que la luz no era cenital y se comprende que era necesaria este tipo de luz para lograr un bien ejecutado retrato de perfil. Aunque la mayoría de los retratos siguieron la tendencia del uso de luz marcada en esta categoría por una larga tradición de iluminación cenital en el retrato pictórico, esta categoría comenzó a variar con las diferentes maneras de controlar la luz, ya sea la natural o la luz artificial derivada de diversas fuentes; a finales del siglo XIX las iluminaciones diferentes a la cenital comenzaron a aparecer.



**Imagen 160.** Sin datos de identificación. EHEA, Concurso de Fotografía Antigua AHEA núm. de inventario 055.

La última categoría que no siempre está presente es el fondo o ciclorama, fue un resultado poco previsto en este trabajo, esta categoría es muy característica del retrato en el siglo XIX. Pero como se había comentado en el capítulo III, los cicloramas podían estar presente, no estar o presentarse de forma muy tardía. Hubo muchos estudios que ya habían prescindido de este accesorio, estudios de casas importantes en París o Estados Unidos; pero también había una movida y bien sostenida industria en fabricación de fondos para retrato. Estas inconsistencias en la presentación, derivó como una categoría que se podía suprimir sin afectar la función de la imagen, era mucho más cómodo para los retratistas mudar su estudio, suprimir los accesorios y el fondo.

Con excepción de la categoría sobre el proceso pre – industrializado, las categorías pueden agruparse en dos importantes pretensiones, por un lado los posantes deseaban verse incorporados en un momento ideológico de modernidad, ciudadanos con posibilidad de mejorar su condición económica y social; el marco

gofrado, la composición falsa, el tipo de encuadre, la pose, los accesorios, la vestimenta la iluminación y el fondo tenían como destino presentar a los retratados como grandes señores y señoras, ciertamente, en la mayoría de los casos no lo eran, pero se podía reclamar posar como tales por el derecho que la fotografía democratizada les proporcionó. La otra pretensión que deseaban mostrar a través de sus retratos fue sobre su excelente conducta moral, que nadie los juzgue de malas personas por un retrato mal hecho, el parecido o de las virtudes, la actitud virtuosa y parcialmente la vestimenta a través del pudor son categorías que abonan a la solvencia moral de los individuos. La composición general de la mayoría de las categorías morfológicas del retrato burgués está sujetas a exhibir un estado material de prosperidad y de impecable conducta moral.

El espacio falso de los retratos burgueses está construido para una simulación, un reflejo de las aspiraciones más allá de la realidad, por eso el retrato tiene más funciones dentro del simbolismo social, hecho para ser vistos y representar. Los individuos posaron con sus mejores atuendos y si no tenían los conseguían o el mismo retratista se los prestaba, la composición debía tener un decorado elegante, pero la elegancia tendió a ser un concepto subjetivo, particularmente con los lugares pobres, el parecido y la actitud debía decir de una persona completamente civilizada, de buenas manera e intachable moral.

Por el uso de las categorías morfológicas del retrato burgués, el estudio de Pedrozo se alza como el más importante estudio de fotografía en Aguascalientes decimonónico por el uso de los elementos, su constante en la entrega en marcos con nombre de su estudio, su técnica y ejecución en el manejo de los procesos. A Pedrozo le gustaba utilizar una silla de ratán y una peculiar mesa de metal.

Los avances científicos y tecnológicos, pocos a poco ocuparon los espacios cotidianos de los habitantes de la segunda mitad del siglo XIX, utilizar un invento los hacía partícipe de la modernidad; la fotografía era uno de esos inventos con seguridad, era un producto barato para una nueva clase social con un halo de corte europea, o gran burgués. Usar un invento que en un principio era para la aristocracia, con certeza produjo la sensación de estar ganando espacios sociales

por los habitantes del porfiriato mexicano; pero esa conquista se desvaneció con la guerra civil de la Revolución Mexicana, si bien, en otras capitales mundiales todavía se acostumbraba un buen retrato burgués, pronto en México se tuvo inconvenientes de parecer partidarios de un régimen poco equitativo y caduco. Los habitantes del nuevo siglo XX comenzaron a dejar las rígidas categorías del retrato burgués, incluso, pudieron sonreír, en el México después de 1910 pretender las formas de la imagen de un dictador, podría costar la vida.



**Imagen 161.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1150.

Este retrato de 1911 es muy elocuente, el cambio de los cánones y las exigencias de presentación de la imagen, tres niños “insurrectos”, vestidos de revolucionarios. Estos niños defendían el “sufragio efectivo” y la “no reelección”, no fue suficiente la falsa vestimenta con sus accesorios, se tuvo que agregar las frases para aclarar de qué lado de la guerra civil de 1910 se estaba. Esta imagen es una antítesis del retrato burgués, si tomamos en cuenta el modelo de las categorías morfológicas del retrato burgués, podremos medir sin problema el grado de rompimiento en la imagen.

Unos pocos meses antes, estos mismos niños fueron posados para un retrato de estudio con muchas más categorías del retrato burgués. Queda claro que la Revolución Mexicana de 1910 fue un hito que modificó la producción y el consumo de la retratística de la fotografía en Aguascalientes. Después del 1910 el proceso fotográfico en los estudios había cambiado, en la mayoría comenzaron a utilizar la plata sobre gelatina por ser un proceso fácil de trabajar, si implicaba menos trabajo, implicaba bajar el costo. Pero hubo muchos estudios fotográficos que seguía respetando todas las categorías del retrato burgués, con excepción del proceso.



**Imagen 162.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1133.



**Imagen 163.** Detalle de fotografías del Segundo Concurso Estatal INAH, núm. de inventarios 1133 y 1150.

La actitud y parecido, en los niños es marcado pues se nota el claro deseo de los mayores por hacerlos posar en actitudes adultas, los niños son objeto de las aspiraciones de los adultos, parejas de niños que posan como matrimonio, niños leyendo, niños obreros. Aunque hay casos donde se escapa el gesto de desconfianza y molestia ante la cámara.

Los posantes del retrato burgués miran al siglo XIX como gran modelo de la imagen, posan con actitud seria, cuando hay oportunidad muestran sus uniformes, sus largas cabelleras, el ciclorama y su concepto de lujo como ostentación. Se deja de



lado la realidad física y el estado emocional, nadie sonríe en las fotografías, nadie muestra el gesto particular, todos los retratados posan con obligada compostura, entre “el salón del trono y la cámara de torturas” diría Benjamin Walter.

Por último, es indispensable señalar la fuerza y fragilidad de un estudio fotográfico en esta época. El campo de investigación sobre las técnicas pre – industriales y los procesos fotográficos es muy escaso en México, por esta razón se consultaron fuentes primarias, en su mayoría francesas en la parte de los soportes, por la dificultad de ciertos temas como los objetivos se consultaron casi setenta manuales o tratados fotográficos también franceses y así, poder explicar en términos sencillos la óptica del retrato a finales del siglo XIX y principios del XX. Algo que parecía una gran ventaja, consultar los tratados originales se convirtió en desventaja, el gran número de documentos hizo lento el avance, además, estamos seguros que los fotógrafos no pudieron poseer tanta información, de esto derivamos que los estudios fotográficos eran microsistema.

Este microsistema estaba constituido por una práctica, la ejecución aceptable de un retrato fotográfico, la experiencia era fundamental en los trabajos de los estudios o *ateliers* del siglo XIX. También recordemos que no había institución que diera una cédula de fotógrafo retratista o avalara la ejecución, el oficio fue un asunto de familia y/o de iniciación, este hecho reforzó que el trabajo y la producción en los estudios fueran espacios con gran autonomía con respecto a otros estudios, que su metodología y técnicas se considerara un asunto privado. Como pequeñas islas generadoras de imágenes, los estudios se sostenían fundamentalmente por la demanda de los clientes en primera instancia, por la tecnología que permitió un alcance masivo, un dominio de nitidez, claridad en la técnica y por último por los mentores o tutores que a través de la práctica formaron y capacitaron a los fotógrafos.

Si había clientes, dominio de la técnicas y suministro de insumos, las imágenes podían mantener la producción en cualquier formato, técnica o representación por tiempo indefinido. Cuando se rompía este microsistema por fallar uno de los elementos, se terminaba para siempre esta forma de representación humana. Hubo

estudios que mantuvieron procesos que ya eran obsoletos, estudios que cultivaron el colodión húmedo porque cambiar su estudio a placa seca o gelato-bromuro implicaba cambiar casi todo el equipo; otros estudios como el de Varela continuó con el mismo microsistema gracias a que se conservaron los principales elementos con variaciones que se podían asimilar.

Aguascalientes poseía la tecnología, soportes y fotógrafos (aunque pocos) para satisfacer los deseos y las tendencias de un retrato fotográfico a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Antes de obtener un *passepartout* con la imagen de un ser amado o con el halagador retrato de la misma persona, había una serie de requisitos o rituales ya que era un reflejo de una acreditación social.

## VII. 2. OTRAS POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

La presente investigación es susceptible a señalamientos de mayor precisión y mejora. Este trabajo es perfectible, el hecho que lo sea, que en futuras investigaciones se mejore o corrija el modelo propuesto, las categorías morfológicas del retrato burgués, contribuirán directamente a nuestro objetivo de proponer un modelo de análisis visual para delimitar las características propias del retrato burgués.

Una línea que puede ser investigada es la manera que las categorías morfológicas se van diluyendo durante los siguientes años después de 1910, en qué momentos los individuos desean una imagen apegada a los cánones del siglo XIX, cuándo, cómo deciden que no los representa.

Muchas fotografías presentan retoque, algo inherente al retrato fotográfico desde su aparición con el daguerrotipo, queda pendiente saber sobre el trabajo con el pincel de forma sincrónica y diacrónica dentro del retrato burgués. La intervención modificaba sin duda “el pincel de la naturaleza” saber hasta dónde se permitía esta intervención es parte del tema del retoque.



**Imagen 164.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH, núm. de inventario 0103.

Sin duda colorear un retrato y retocarlo tienen el mismo génesis, pero con desembocaduras diferentes, es deseable que se investigue la característica coloreada de principios del siglo XX y sus vinculaciones con el retrato burgués

El estado de conservación muchas veces no es determinado por el mal trato de los retratos, también la falta de calidad en el proceso produce que las imágenes pierdan sus contrastes, éste sería un tema por revisar a fondo, el viraje y los procesos de producción en cada época, incluso, por cada fotógrafo.

Si tenemos un retrato burgués con sus límites temporales, también es posible ubicar retratos bien producidos del retrato burgués tardío, después de 1910, en Aguascalientes Leopoldo Varela es un sin duda un retratista burgués tardío, puesto que utilizó plata sobre gelatina, queda pendiente investigar la continuidad que dio al retrato burgués y el reconocimiento que esto le aseguró.

Queda una deuda con los marcos y los soportes de las fotografías en papel, es una línea de investigación pendiente de este sencillo accesorio, no sabemos de los fabricantes de esos hermosos marcos gofrados, cuál era la diferencia entre marco y *passe - partouts* como lo señala el estudio Sciandra, los estilos y hechuras que reinaron en este tema en el siglo XIX. Algunos estudios marcaban su nombre en los marcos, unas veces en tinta impresa, otras veces gofrado y otras más sólo un sello con la tinta casi barrida como parte del marco.

Otra línea probable es indagar sobre el nivel de comprensión de la producción y consumo de la imagen. Aquellas personas que posan muy adecuadamente comprenden que no lo hacen ante la cámara, lo hacen ante quien mire la fotografía, aquellos que no comprenden muy bien esta posibilidad, miran con desconfianza y con molestia, mientras otros posan con donaire.

No sabemos de los retratos de niños, su conducta o la pretensión de los padres en las imágenes del retrato burgués en niños, así como la incidencia en los adultos, quiénes son los más fotografiados, las mujeres, varones, parejas, familias, niños solos, esto también tendrá que indagarse.

En las colecciones analizadas, encontramos retratos posmortem, este tema dentro de los límites de Aguascalientes es baldío, se puede buscar más sobre los usos, los requerimientos, condiciones y producción de este tipo de imágenes.

Algo que sólo se puede revisar con los retratos en papel y no con los acervos fotográficos en negativos, son las dedicatorias. Este tema merece un estudio a profundidad, las muchas y posibles líneas que de este tema se derivan con la influencia de las palabras sobre la imagen, los tipos de dedicatoria, la motivación del regalo para producir por docenas la misma imagen, entre otros.

Aunque un retrato presente todas las categorías de un retrato burgués, esto no lo hace particularmente bello; la composición, la óptica, la ejecución del proceso, así como la conservación producirían un prístino retrato burgués. Queda para investigaciones posteriores el nivel de ejecución en la composición, en el proceso de revelado, la óptica y la técnica que da diversos resultados.

Dentro de la ejecución queda pendiente indagar las vinculaciones en los retratos de Aguascalientes con las cualidades esenciales de calidad que debía llevar una impresión según lo marca Disderi:

[...] La satisfacción que sentimos al ver un hermoso trabajo nos lleva a especificar las cualidades esenciales para las impresiones fotográficas:

1 [Se debe cuidar] El lugar de la imagen en su conjunto, de la forma perfectamente indicada.

2 Buena fisionomía, pose natural.

3 Una nitidez general.

4 Sombras, medias tintas y luz muy clara; estos brillantes.

5 Proporciones naturales.

6 Detalles en los negros.

7 Pureza y limpieza de la imagen.

8 "fondos naturales; evitar los fondos ficticios y generalmente matices que hacen que los contornos sean duros y sin armonía."<sup>455</sup>

Son muchas las líneas que se pueden continuar y en la medida que surjan más retratos del álbum y paredes de los recuerdos familiares será más asequible hacer indagaciones, los fotobotones de alguien personificando a los próceres de la nación podría ser una de ellas, pues se han hecho señalamientos sobre la oferta en los estudios de fotografía, también en la venta de este tipo de imágenes en establecimientos, pero son pocos los retratos disponibles.



**Imagen 165.** Niño no identificado vestido del cura Hidalgo. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario núm de inventario 1138.

La última fuente importante por señalar para futuras investigaciones son los retratos de identificación en Aguascalientes, las colecciones que se consultaron

---

<sup>455</sup> DISDERI, André, *Renseignements Photographiques Indispensables a Tous...*, op. cit. p.27.

tenían algunas imágenes que pertenecen a esta función, desde el acta de nacimiento acompañada con fotografía hasta las credenciales de los trabajadores ferrocarrileros y las licencias de manejo para automovilistas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, Gutierre (1992), "Imágenes de la inocencia eterna" en *Artes de México. El arte ritual de la muerte niña*, No 15, primavera.
- Adams, W. I. Lincoln, (1891), *El instructor fotográfico*, Nueva York, The Scovill & Adams Co.
- Aguilar, Arturo (2001), *Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Alonso, Juan Ignacio (2001), *Gran Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- Amézaga, Gustavo (2017), *Hermanos Sciandra*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura-INAH.
- Aguascalientes, Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (2004), *Antología Mascarón: Cincuenta Números*, Gobierno del Estado de Aguascalientes.
- Arroníz, Marcos (Sin fecha), *Manual de viajero en Méjico, ó compendio de la historia de la ciudad de Méjico, con la descripción é historia de sus templos, conventos, edificios públicos, las costumbres de sus habitantes, etc., y con el plan de dicha ciudad*, París, Librería de Rosa y Bouret.
- ATÉ, (1902), *Les Objectifs photographiques*, París, E. Mazo Éditeur.
- Batchen, Geoffrey (2004), *Arder en Deseos*, Barcelona, Gusavo Gilli S. A.
- Bayer, Raymond (1965), *Historia de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Belloc, Auguste (1862), *Traité complet théorique et pratique, applications diverses, précédé de l'histoire de la photographie...*, Paris, Chez Dentu-Palais-Royal.
- Belting Hans (2010), *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores.
- Benjamin, Walter (2015), *Pequeña Historia de la Fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Berger, John (2006), *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Bernal, Jesús y Juan M.Muro(2009), *Textos periodísticos 1888 – 1900*, Aguascalientes, CONACULTA/PACMYC.
- Bertillon, Alphonse (1890), *La photographie judiciaire*, París, Gauthier-Villars et Fils.

Blanchot, Auguste (1911), *L'intervention française au Mexique: mémoires*, París, Tome II, Librairie Émile Nourry.

Boche, Jules (1894), *Campagne de Mexique (1862-1867)*, París, Publipé par Georges Bertin, Imprimerie Pairault & Cie.

Bosch, María Ángeles (1995), *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Ciudad de México, Ediciones Larousse.

Breullie, Jean-Philippe (2001), *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, París, Larousse.

Buchanan, Elizabeth y Jesús Gómez Serrano (1998), *El Desarrollo Histórico de la vivienda en Aguascalientes*, Aguascalientes, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes.

Burke, Peter, (2005), *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica.

Klary C. (1892), *El fotógrafo retratista*, León, Guanajuato, imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria.

Reyner, Alberto (1899), *El Retrato en las Habitaciones*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Bailliere é Hijos, tomo 7.

Klary, C. (1875), *Application aux portraits photographiques d'un système d'éclairage a l'aide d'un écran de tête mobile et coloré avec deux planches lithographiées et une photographie*, Chez l'auter.

Canales, Claudia (1998), *Romualdo García*, Guanajuato, Ediciones la Rana, Guanajuato.

Canales, Claudia, Rosa Casanova y Alberto del Castillo (coords), (2005), *Imaginarios y fotografía en México 1839 -1970*, Barcelona, CONACULTA/INAH/Lunwerg.

Carretero, Don Antonio, (1889), *Catecismo de higiene y economía domésticas*. Imp. y lib. de S. Rodríguez Alonso, Burgos.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise (1989), *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Rio de Luz.

Charnay, Désiré y Eugène Viollette-Leduc (1863), *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen Itza, Uxmal, Gide*, París, Editeur 5, rue Bonaparte.



Correa, J. Eduardo (1937), *Viaje a Termapolis*, Aguascalientes, México, Botas, 1937.

Cortecero, D. José María, (1884), *Nuevo Manual de Fotografía*, México, Librería de Ch. Bouret, México.

Courrèges, A. (1898), *Le Portrait en plein air*, París, Gauthier- Villars, Imprimeur-Libraire.

Cuellar, José T (2011), *Baile y Cochino*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Daguerre, Lous-Jaques-Mandé (1839), *Historique et description desprocédés du daguereotype et du diorama*, Paris, Susse Frères, Editeurs.

Davanne, A. [1886], *Traité Théorique et Pratique*, Paris, Gauthier-Villars, imprimeur-libraire.

Debroise Oliver (1998), *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, Cultura Contemporánea de México.

Delgado, Francisco (2016), “Jesús Terán y su informe sobre las clases laboriosas de 1854” en Aurora Terán y Mariana Terán, *Tras los pasos de Jesús Terán. Ensayos en memoria por su 150 aniversario luctuoso*, Aguascalientes, México, IMAC.

Delgado, Francisco (2000), *Jefaturas Políticas. Dinámica política y control social en Aguascalientes 1867 – 1911*, Aguascalientes, Aguascalientes, México, Secretaría de Gobierno/UAA.

Dillaye, Frédéric (1909), *L' art en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent : la théorie, la pratique et l'art en photographie*, París, Créte, Corbeil.

Disderi, André (1862), *L'Art de la Photographie*, Paris, Chez L' auter.

Disdeti, André (1855), *Renseignements photographiques indispensables a tous, chez l' auteur*, París, Gaitte et Cie.

Espino Barros, Enrique (2015), “Espino Barros e hijos, S. A. Historia de la fábrica de cámaras NOBA”, en *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas Nuevo León: imágenes y memoria*, Núm. 54 Año 18, mayo-agosto, pp. 58-67.

Fernández Enrique (2005), *La Gracia de los Retratos Antiguos*, Aguascalientes, México, ICA.

Figuroa Doménech, Jerónimo (1899), *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadísticas, etc. etc. con triple directorio del comercio y la industria autoridades oficinas públicas, abogados Médicos, hacendados, correos, telégrafos y ferrocarriles, etc. et etc..* México-Barcelona: Ramon de s. N. Araluce.

Freund Gisèle ( 1976), *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. (Colección punto y Línea).

Fuente de la, Beatriz (1970), “El Arte del Retrato entre los Mayas” en *Reseña del Retrato Mexicano. Artes de México*, núm. 132, año XVII.

García, Antonio, (1904), *El Libro de mis Recuerdos*, México, Porrúa.

García, Luz Delia, (2001) *El retrato de angelitos. Magia, costumbre y tradición*, Guanajuato, Presidencia Municipal de Guanajuato.

García, Néstor (1978), “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia, México.

Ginzburg, Carlo (1999), “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” en *Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Gombrich, Ernest (2012), *La Historia del Arte*, China, Phaidon.

Gómez de Silva, Guido (2006), *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gómez Serrano, Jesús (2009), “Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el porfiriato” en Gonzalbo Pilar y Anne Staples, *Historia de la vida cotidiana en México, IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.

Gómez de Silva, Guido, 1998, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gómez Serrano, Jesús y Francisco Javier Delgado (2010), *Aguascalientes: Historia Breve*, México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Serrano, Jesús (1988), *Aguascalientes en la historia, 1786 – 1920. Un pueblo en busca de identidad*, Tomo I/ Volumen I, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Gómez Serrano, Jesús (1998), *Primera parte. Notas para la Historia de la ciudad de Aguascalientes 1575 – 1911*, Aguascalientes, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes/ Instituto de Vivienda de Aguascalientes.

Gómez Serrano, Jesús (2018), *Remansos de Ensueño Las huertas y la gestión del agua en Aguascalientes, 1575 – 1960*, Aguascalientes, México, UAA.

Gonzalbo, Pilar (2009), *Introducción a la Historia de la vida Cotidiana*, México, El Colegio de México, Ciudad de México.

Graham Iam (1990), “Exposing the Maya” en *Archaeology*, Septiembre/Octubre. Disponible en: [//www.mesoweb.com/es/articulos/graham/maler.html](http://www.mesoweb.com/es/articulos/graham/maler.html). (consulta 30 de octubre del 2018).

Granger, Albert (1895), *Guide du photographe amateur*, Paris, Hueff et cie editeurs.

Gray Le, Gustave (1854), *Prhotographie. Traité Nouveau théorique et Manipulations*, París, Typographie Plon Frères, 1854.

Gutiérrez, Ignacio (2012), *Una Mirada estadounidense sobre México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Harding, Colin (2012), *Cámaras Clásicas*, Madrid, Tikal.

Hartt, Frederick (1989), *Arte e Historia de la Pintura. Escultura y Arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal, S.A.

Hegel. G. W. F. (2006), *Filosofía del arte o estética*, UAM, Ediciones, ABADA editores, Madrid.

HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús (1985), *Los Inicios de la Fotografía en México: 1839 – 1850*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva, UNAM, México.

Jiménez, Víctor (2009), “Désiré Charnay” en *Relatos e Historias en México*, año 1, número 7, marzo, México.

González López, José Luis (2008), “El Comercio en Aguascalientes”, Octubre-Diciembre, no. 18 *Boletín del Archivo General Municipal. Comercio*.

Ken, Alexandre (1864), *Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie*, Paris, Librairie Nouvelle.

Klary, C. (1875) *Application aux portraits photographiques d'un système d'éclairage à l'aide d'un écran de tête obile et coloré avec deux planches lithographiées et une photographie*, Paris, Aler chez l'auteur.

Klary, C. (1892) *El fotógrafo retratista*, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, León.

Klary, C. (1888), *Guide de l'amateurphotographe Paris*, París, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs.

Kolonitz, Paula (1984), *Un viaje a México en 1964*, México, Fondo de Cultura Económica.

LA BÉDOLLIERE, Émile de, *Histoire de la guerre du Mexique*, Paris, Georges Barba Libraire – Editeur.

Lara, Flora (1999), "El revés de la trama, acervo fotográfico de los Casasola", en *México en el Tiempo*, año 5, N. 31, julio-agosto.

Laurent, Paul (1867), *La Guerre du Mexique de 1862 à 1866. Du 3e chasseurs d'Afrique. Notes intimes écrites au jour le jour*, Paris, Amyot.

Ledemé. Philippe (1905), *Lettres à sa Famille pendant les campagnes de Crimée et du Mexique*, S/L, Montligeon (Orne).

Ledesma, Verónica (2013), *Técnica y Géneros Fotográficos en Transición. Fotografía e Instantaneidad (1871-1900)*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México.

Leroy, E. (1864), *Quelques vues du Mexique*, París, E. Photographe.

Lerebours, Noël-Marie P., (1843), *Traité de photographie, derniers perfectionnements apportés au daguerréotype*, Paris, Bethune y Plon.

Lerebours, Noël-Marie Paymal (1843), (1807-1873). *Traité de photographie, derniers perfectionnements apportés au daguerréotype*, Paris, par N. P. Lerebours, impreso por Bethune y Plon.

Liébert, Alphonse (1878), *La photographie en Amérique, traité complet de photographie pratique*, París, Imprimer Félix Malteste et Cie.

Liébert, Aphonse (1864), *La Photographie en Amérique, traité complet de photographie pratique par les procédés américains*, Paris, Libraire-Éditeur.

Londe, Albert (1896), *La Photographie moderne, traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, G. Masson Éditeur.

Lohr y Morejón (1890), *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía*, Madrid, Establecimiento Fotográfico de Enrique Teodoro.

Maas, Ellen (1982), *Foto-álbum: sus años dorados 1858 – 1920*, Barcelona, Gustavo Gilli.

Marmolejo, Lucio (1884), *Efemérides Guanajuatenses*, Tomo IV, Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, Guanajuato, á cargo de Francisco Rodríguez.

Martínez, Gerardo (2007), “Élite, proyecto urbano y fotografía. Un acercamiento a la ciudad de Aguascalientes a través de imágenes, 1880-1914”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, Instituto Mora, núm. 67, enero-abril.

Martínez, Gerardo (2006), “La fotografía como instrumento de representación social. Producción, uso y circulación de la imagen fotográfica en Aguascalientes hasta 1914”, en *Memoria del XV Certamen Histórico, Literario y de Ensayo Contemporáneo*, Aguascalientes, México, Ayuntamiento de Aguascalientes.

Martínez, Gerardo (2006), *Cambio y Proyecto Urbano. Aguascalientes, 1880 -1914*, UAA/Presidencia Municipal de Aguascalientes/ Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Aguascalientes.

Martínez, Heliodoro (1977), *El Aguascalientes que yo conocí*, Imprenta Daniel Méndez Acuña, Aguascalientes.

Massé, Patricia (1998), *Simulacro elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, INAH, México.

Matabuena, Teresa (1991), *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana.

Medina, Óscar (2011), *La fotografía de la segunda mitad del siglo XIX aplicada a la arqueología maya: la visión de tres exploradores fotógrafos*, tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, México.

Meyer, Eugenia (Coord.) (1978), *Imagen Histórica de la Fotografía en México*, México, INAH/SEP.

Mondolfo, Rodolfo (2015), *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Siglo XXI, editores, México.

Monroy, Rebeca (1999), "La fotografía mexicana de ayer y hoy", en *México en el Tiempo*, año 5, no. 31, julio-agosto, pp.24-30

Montellano, Francisco (1994), *C. B. Waite Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, CONACULTA/Grijalbo.

Muro, Juan M. (2002), *Bienvenido Mister Talbott: Un paseo por Aguascalientes a fines del siglo XIX*, Aguascalientes, México, Dirección General de Archivos de Aguascalientes.

Negrete, Claudia (2006), *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, IIE/UNAM.

Newhall, Beaumont (2001), *Historia de la Fotografía*, Gustavo Gilli, S.A., Barcelona.

Obregón, Gonzalo (1970), "Algunas Consideraciones sobre el Retrato en el Arte Mexicano" en *Artes de México*, núm. 132, año XVII, 1970, pp. 23-25.

Phéline, Christian (1985), *L'image accusatrice*, París, Les Cahiers de la photographie, No. 17.

Picatoste Felipe, 1890, *Manual de Fotografía Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada*, Madrid, Sección 1.- Artes y Oficios. Esta. Tip Editorial de G. Estrada

Pretelin, Claudia (2010) *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto: anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México.

Ramírez Hurtado, Luciano (2012), "Una vía pública moderna para la más porfirista de las ciudades de la provincia mexicana. Historia de la apertura de la Avenida Madero, Aguascalientes 1912-1915" en *Ágora. Boletín del Archivo General Municipal. Publicación trimestral de colección, 2ª época. no. 5. Enero-Marzo*

Ramírez, Rodolfo (2010), *Una mirada cautivada. La nación mexicana vista por los viajeros extranjeros 1824-1874*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, UNAM, México.

Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo II, México, Editorial Espasa Calpe S.A.

Reilly, James M. (1980), *The Albumen & Salted Paper Book. The history and practice of photographic printing, 1840-1895*, Rochester, Light Impressions Corporation.

Reyes, Francisco (1989), *Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México*, INBA, CONACULTA.

Reyner, Albert (1900), *L'Année photographique 1900*, Paris, Charles Mendel Éditeur.

Reyner, Alberto (1899), *El Retrato en las Habitaciones*, Tomo VII, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Bailliere é Hijos.

Ribes, Vicente (1983), *La Reforma y el Porfiriato en Aguascalientes*, Aguascalientes, México, UAA.

Rodríguez, Inmaculada (2006), *El Retrato en México: 1781 – 1867. Héroes, Ciudadanos y Emperadores para una Nueva Nación*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Sevilla.

Rodríguez, José (1996), “Viajeros de Francia 1852-1913”, *Ojos Franceses en México*, CONACULTA/Centro de la Imagen, México,

Valtierra Pedro (coord.) (2010), *Imagen y Memoria. Un álbum familiar de Zacatecas*, México, FCE/ Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde/ Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, México.

Basabe Bañuelos, Juan Carlos y Pedro Valtierra (2013), *Una Historia no Escrita de Fresnillo. Fotografía de Ricardo Sánchez Ortega*, CONACULTA/ Fundación Pedro Valtierra, AC/ Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, AC/ Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, México.

[Sin autor] (1863), *État Militaire du Corps de L'Artillerie de France, Annuaire Militaire de L'Empire Français*, Paris, Librairie et imprimerie militaires de Vuede Berger-Levrault et fils.

Schaff Larry J (2001), “Un poco de magia hecha realidad. El crecimiento de Henry Talbot como artista” en *Huellas de Luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sifuentes, Alejandro M. (1998), *Desarrollo histórico de la vivienda en Aguascalientes. El periodo 1899-1950*, Aguascalientes, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes.

Sontang, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.

Tatarkiewicz, Władysław (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Grupo Editorial Tecnos.

Tissander, Gaston (1882), *Photographie -- Manuels d'amateurs*, Paris, Librairie Hachette et Cie.

Velázquez, Josefina (1957), *Cocina de Aguascalientes*, Academia de Cocina Velázquez de León, México.

Villanueva y Francesconi, M., (1890), *¡¡Arte de hacer fortuna!! 5,000 recetas de arte, oficios, ciencias y de familia*, Tomo III, Ciudad de México, Editores Juan Buxú y Comp. y Aguilar é Hijos.

Wilde, Oscar, (1967) *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

Zara, Pedro (2002), *El Ojo y la Sombra*, Gustavo Gili S. A., Barcelona.

SIN AUTOR:

État Militaire du Corps de L'Artillerie de France, *Annuaire Militaire de L'Empire Français*, (1863), Paris, Librairie et imprimerie militaires de Vuede Berger-Levrault et fils.

*Compte général du matériel du département de la guerre pour l'année 1863*, (1865), Paris, Imprimerie Impériale.

### Publicaciones periódicas consultadas

*Boletín del Archivo General Municipal de Aguascalientes*, 2006-2008.

*Don Simón*, 13 de junio de 1869, Fresnillo Zacatecas.

*El Instructor*, 1891.

*FOTO-Gazette Revista internacional ilustrada de la fotografía, ciencia y artes relacionadas algunas variantes*, 1910.

AMÉZAGA, Gustavo, "Las apariencias sí engañan. Fondos en los estudios



fotográficos en el siglo XIX", Alquimia, núm 55, , diciembre del 2016,

### **Recursos electrónicos**

Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de

<https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>

Biblioteca Digital UANL

<https://www.dgb.uanl.mx/?mod=bdigital>

Biblioteca CONGRESO DE WHASHINGTON

<https://www.loc.gov/about/informacion-general/>

<https://fotografica.mx/fotografos>

TESIS DIGITAL UNAM

[https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?func=find-b-0&local\\_base=TES01](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?func=find-b-0&local_base=TES01)

TESIS DIGITAL UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

<http://www.repositorio.ugto.mx/>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN	IDENTIFICACIÓN	PÁGINA
	<b>Imagen 1.</b> Rogier van der Weyden, Retrato de Fancesco d'Este, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.	31
	<b>Imagen 2.</b> Rogier van der Weyden, Retrato de Fancesco d'Este (reverso), Metropolitan Museum of Art, Nueva York	31
	<b>Imagen 3.</b> Detalle de la litografía <i>La Pirámide de Papantla</i> de Carl Nebel.	73
	<b>Imagen 4.</b> Charnay, "Palais des nonnes, façade orientale", c. 1881.	75
	<b>Imagen 5.</b> Chichen – Itza por Désiré Charnay, 1881.	76
	<b>Imagen 6.</b> Tortillera en Aguascalientes por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887.	79
	<b>Imagen 7.</b> Personas no identificadas en la calle de Tehuantepec por Charles B. Waite, c. 1896 -1910.	80
	<b>Imagen 8.</b> Muchacho Zapoteca, Teobert Maler, 1867.	81



**Imagen 9.** Conjunto de la exposición de la sección de fotografía, Alphonse Bertillon, 1893. 82



**Imagen 10.** Fotografía de la vizcondesa Reille por André A. Disdéri, 1861 85



**Imagen 11.** Catalina, sin datos de identificación, 1918. 89



**Imagen 12.** Tortilleras, grabado de Carl Nebel, 1836. 89



**Imagen 13.** Vendedor de fruta por C. Waite, c. 1896 - 1910 91



**Imagen 14.** Vendedores de peras, por Cruces y Campa, 1870. 92



**Imagen 15.** Aguador en Guanajuato por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. 93



**Imagen 16.** Baños Los Arquitos, Aguascalientes, por Charles B. Waite, c. 1896 – 1910. 96



**Imagen 17.** Baños los Arquitos, Aguascalientes por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. 97



**Imagen 18** Baños Los Arquitos, Aguascalientes, por Émile Leroy c. 1864 – 1867. 98



**Imagen 19.** Retrato de Erasmo de Rotterdam por Alberto Durero, c. 1526. 99



**Imagen 20.** Retrato al daguerrotipo de hombre después de la muerte, Désiré Millet, c. 1854 - 1860. 105



**Imagen 21.** Fotografía en papel salado montado en cartón de un infante muerto, Felix Nadar, c. 1856-1857. 105



**Imagen 22.** Fotografía *post mortem* (imagen de frente y revés), sin datos de identificación, 1929. 107



**Imagen 23.** Detalle de soldado detrás del templo de La Cruz en Querétaro. E. Leroy, c. 1864 – 1867. 110



**Imagen 24.** Templo de La Cruz en Querétaro. E. Leroy, c. 1864 – 1867. 111



**Imagen 25.** Vista posterior de Catedral, Aguascalientes, por E. Leroy, c. 1864 – 1867. 111



**Imagen 26.** *Miniature de jeune femme*, sin autor, 1910 117



**Imagen 27.** *Miniature de Madame Strubhardt*, costume 1er Empire, sin autor, c. 1910. 117



**Imagen 28.** *Silhouette* en elaboración, Lavater, Johann Caspar, c. 1781-1803. 118



**Imagen 29.** *Silhouette* de Johann Ludwig Rautenstrauch, sin autor, 1760. 119



**Imagen 30.** *Silhouette* de Françoise-Louise de Berstett, sin autor, 1750. 119



**Imagen 31.** Fisionotrazo de Edme Quenedey, Pierre Gaveaux, 1821. 120



**Imagen 32.** Fisionotrazo del general Kosciuszko, por Edme Quenedey, 1793. 120



**Imagen 33.** Fotografía de la emperatriz Eugenia de Montijo por Disdéri, c. 1860 – 1880. 124



**Imagen 34.** *Photo-Gazette* del 25 de agosto 1910. 132



**Imagen 35.** Sello inverso de los retratos de M. Claudet. Claudet, c. 1852 – 1848. 133



**Imagen 36.** Daguerrotipo estereoscópico de mujer no identificada, fotografía de M. Antoine Claudet, c. 1852 – 1848. 134



**Imagen 37.** Vista general de un *atelier*, Albert Londe, *La Photographie Moderne* 1896 135



**Imagen 38.** Sin título, Valleto y Cía. 1895. 137



**Imagen 39.** Valleto y Cía. Pareja no identificada 1905. 137



**Imagen 40.** J.G. Corl Khevenhuller, Valleto y Cía 1880. 138



**Imagen 41.** Matilde, Mondes de Oca y Compañía, 1862. 139



**Imagen 42.** Joven no identificada, Montes de Oca y Cía., 1860. 139



**Imagen 43.** Personas no identificadas por Disdéri. Album de retratos del atelier, c.1852 – 1871. 142



**Imagen 44.** Página de precios de fondos en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890. 145



**Imagen 45.** Fotógrafo retrata a un hombre en un parque, Casasola, c. 1940 – 1945. 149

MUEBLES		Ptas. 100.
Núm. 75 Silla de nogal para luster (Esmadern)	40	
— 122 — — — — — con respaldo me-	50	
— 125 — — — — — tapada	100	
— 126 L. Estacaca tapada para niños	60	
— 128 L. — — — — — de nogal tallada y tapada de pe-	125	
— 71 L. Mesas de nogal tallada	50	
— 56 — — — — — Chateca	100	

*Tratamos á disposición de nuestros clientes un muestrario con más de 200 fotografías, que podemos tener por encargo especial.*

ADORNOS VARIOS		Ptas. 100.
Alfombra oval, imitando hierba	100	
— 200 x 200 centímetros	40	
Alfombra imitando arena	40	
— 200 x 200 centímetros	2 50	
Esparterados (Heja grandes)	El metro	
— (Heja pequeñas)	2 50	
Huacimo de avas	2	
Huacimo de yuba	El metro	
Mesas rústicas grande en dos piezas	60	
— — — — — pequeña en dos piezas	50	
Decor. grande	10	
— — — — — pequeña	6	
Fuente de jardín	25	
Barrera china	40	

**Imagen 46.** Página de precios de muebles en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890. 154

**Imagen 47.** Página de precios de accesoriosbles en *Catálogo de productos químicos...*, Lohr y Morejón, 1890. 155



**Imagen 48.** Ilustración del tratado de Liébert, 1864. 156



**Imagen 49.** Ilustración del tratado de Liébert, 1864. 156



**Imagen 50.** Detalle Vista general de un atelier, Albert Londe, *La Photographie Moderne* 1896 157



**Imagen 51.** Pareja no identificada, Cruces y Campa 1865. 158

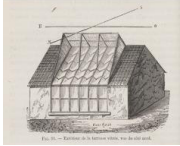


**Imagen 52.** Dr. y Mme Vignolo, Disdéri, 1861. 164

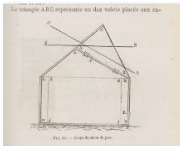




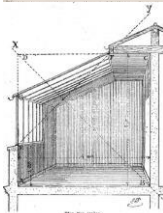
**Imagen 53.** Personas no identificadas por Disdéri, c. 1852 – 1871. 168



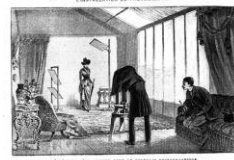
**Imagen 54.** Figura 21 y 22 de *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. 170



**Imagen 55.** Figura 21 y 22 de *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. 170



**Imagen 60.** Plano de un estudio en *L'art en photographie*, de Frédéric Dillaye, 1909. 171



**Imagen 61.** Interior de un atelier para el retrato potográfico, Dillaye, 1909 173



**Imagen 62.** Figura 9, de *El Retrato en las Habitaciones*, Alberto Reyner, 1899. 174

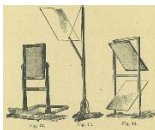


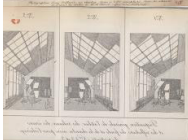
Figura 9, 12, 13 y 14 de *El Retrato en las Habitaciones*, Alberto Reyner, 1899. 174



**Imagen 64.** Detalle de fotografía, en el libro *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. 178



**Imagen 65.** Fotografías e ilustraciones del acomodo de la galería de cristal en el salón de pose, en el libro el libro *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. 179  
180  
181





**Imagen 66. Plano de un atelier,** en *La Fotografía en América*, de Alphonse Liébert, 1864. 182



**Imagen 67.** Ilustración en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886. 183



**Imagen 68.** Gabinete fotográfico en Puebla, c 1890 – 1899. 184



**Imagen 69.** Photo-Gazette 25 de octubre 1910 185



**Imagen 70.** Photo-Gazette 25 octubre 1910 187



**Imagen 71.** Photo-Gazette 25 octubre 1910. 191



**Imagen 72.** Louise Cahen, Álbum de retratos de la familia Montefiore et Cahem d'Anvers, Disdéri, c. 1870 y 1890. 193



**Imagen 73.** Sin datos de las personas ni el autor. 197



**Imagen 74.** Personas no identificadas, Álbum de retratos del atelier, por Disdéri, c. 1852 – 1871. 198



**Imagen 75.** Dos barricadas a espaldas de Catedral por E. Leroy, c. 1864 – 1867. 212



**Imagen 76.** Fotografía de fuera de los baños de Ojo Caliente por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. 213



**Imagen 77.** Los baños de Ojo Caliente por Émile Leroy, c. 1864 – 1867. 214



**Imagen 78.** Detalle de acequia de Ojo Caliente por William Henry Jackson, c. 1880 – 1897. 216



**Imagen 79.** Jardín de San Marcos, Aguascalientes, por Émile Leroy, c. 1864 – 1867. 217



**Imagen 80.** Aguascalientes Fotografía de la fachada de una casa por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. 219



**Imagen 81.** Detalle mujeres en la ciudad de Guanajuato por William Henry Jackson- c. 1880 – 1887. 245



**Imagen 82.** *La Voz de Aguascalientes*, 1909. 262



**Imagen 83.** *La Voz de Aguascalientes* varios productos entre 1906 y 1910. 263



**Imagen 84.** *La Voz de Aguascalientes* varios productos entre 1906 y 1910. 263



**Imagen 85.** *El Debate* 22 febrero 1908 267

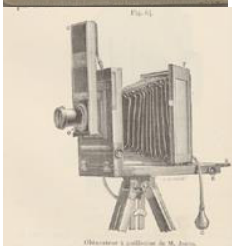
**Imagen 86.** *El Debate*, Noviembre de 1910 267



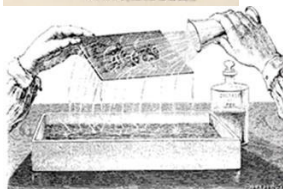
**Imagen 86.** Jérôme Bonaparte por Disdéri, 1850. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Estampes et photographie, Álbum de fotografías en albúmina tarjeta de visita, *Célébrités du XIXe siècle*, tomo I, ark:/12148/btv1b105250401. 268



**Imagen 88.** Sin datos de la persona ni el autor. INAH, Primer Concurso Estatal de Retratos Antiguos de Aguascalientes INAH, Núm. de Inv. 0091 268



**Imagen 89.** Cámara universal, ilustración de Davanne, 1886. Bibliothèque nationale de France, Gallica, núm. ark:/12148/bpt6k62182805. 273

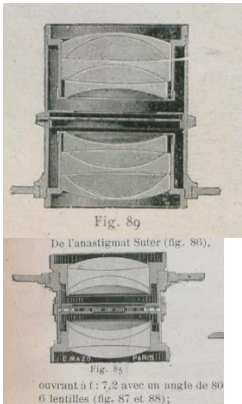


**Imagen 90.** Procedimiento fotográfico en el siglo XIX, ilustración Tissandier, 1882. 273



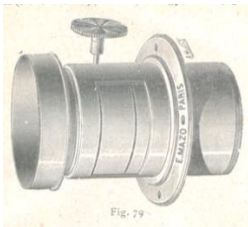
**Imagen 91.** Anuncio de placas, Reyner, 1899. 274



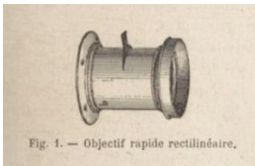


**Imagen 97.** Ilustración de Até, Les Objectifs photographiques, Até,1902. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-13708 (1,16) núm. ark:/12148/bpt6k1415726m. 282

**Imagen 98.** Ilustración de Até, Les Objectifs photographiques, Até,1902. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-13708 (1,16) núm. ark:/12148/bpt6k1415726m. 282



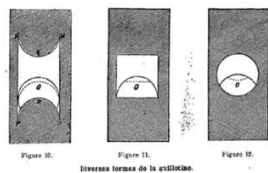
**Imagen 99.** Ilustración de objetivo E. Mazo Paris, *Les Objectifs photographiques*, Até,1902. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-13708 (1,16) núm. ark:/12148/bpt6k1415726m. 283



**Imagen 100.** Ilustración de objetivo, Klary, 1888. Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-20225, ark:/12148/bpt6k9819186p. 284



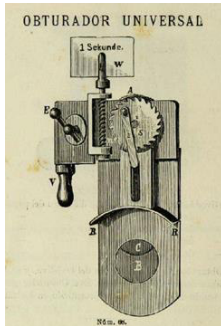
**Imagen 101.** Fotografía de un Dallmeyer rectilíneo en subasta por internet. 284



**Imagen 102.** Ilustración de obturadores por Eder, 1888. Bibliothèque nationale de France, Gallica, ark:/12148/bpt6k10912227. 286



**Imagen 103.** Catálogo Lohr y Morejón p. 141. 287



**Imagen 104.** Catálogo Lohr y Morejón p. 142 287



**Imagen 105.** Ilustración en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886. 289



**Imagen 106.** Fotografía en *Traité Théorique et Pratique...*, de Alphonse Davanne 1886. 289



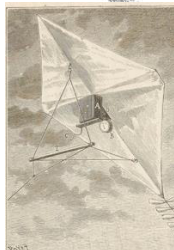
**Imagen 107.** Detalle de ilustración, C. Klary, 291  
Bibliothèque nationale de France, Gallica, département Sciences et techniques, 8-V-20225, ark:/12148/bpt6k9819186p



**Imagen 108.** Modelo de cámara portátil, por Albert Granger, 1895. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r. 291



**Imagen 109.** Una de las propuestas para monociclo, también había para bicicletas, Albert Granger, 1895. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r. 291



**Imagen 110.** Cámara montada en una cometa. Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque photographique ark:/12148/bpt6k98184427 291





**Imagen 111.** Detalle de un hombre saltando, 292 por Albert Granger, 1895. . Bibliothèque nationale de France, Gallica, Collection : Bibliothèque de chimie pratique, núm. ark:/12148/bpt6k5457312r.

**PASSE-PARTOUTS**  
 PARA SUJETOS Y APUNTES  
 A. - DE CARTULINA REINOL, GRIS O BLANCA  
 FORTES EN 8  
 CON CHAPLÁN Y BORDE DE ORO

Núm.	País	Dimensiones	Reserva superior	Reserva inferior	Precio
111	America	8 x 12	19 x 24		0.25
112		8 x 12	19 x 24		0.25
113	Francia	11 x 17	21 x 29		0.40
114		11 x 17	21 x 29		0.40
115	Italia	15 x 20	25 x 33		0.60
116		15 x 20	25 x 33		0.60
117	Inglaterra	19 x 25	32 x 39		0.80
118		19 x 25	32 x 39		0.80
119	Francia	25 x 35	43 x 53		1.40
120		25 x 35	43 x 53		1.40
121	Italia	30 x 40	49 x 61		2.00
122		30 x 40	49 x 61		2.00

Al hacer el pedido hay que indicar el color que se desea.

**B. - DE CARTULINA IMITACIÓN CHAMÉN, BLANCA**  
 FORTES EN 8  
 CON CHAPLÁN, FLORES Y BORDE EN ORO

Núm.	País	Dimensiones	Reserva superior	Reserva inferior	Precio
123	Italia	10 x 15	20 x 25		0.20
124		10 x 15	20 x 25		0.20
125	Inglaterra	15 x 20	25 x 32		0.30
126		15 x 20	25 x 32		0.30
127	Francia	19 x 25	32 x 39		0.40
128		19 x 25	32 x 39		0.40
129	Italia	25 x 35	43 x 53		0.60
130		25 x 35	43 x 53		0.60
131	Francia	30 x 40	49 x 61		0.80
132		30 x 40	49 x 61		0.80

Al hacer el pedido hay que indicar el color que se desea.

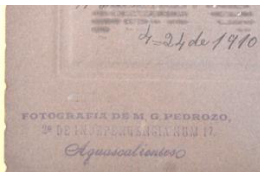
**Imagen 112.** Imagen del catálogo Lhor y Morejón p. 25 301



**Imagen 113.** Reverso de los retratos del estudio Hermanos Torres y Octaviano de la Mora, en *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, Matabuena, 1991. 302



**Imagen 114.** Revés de retrato de estudio Pedrozo, 1910. Colección personal Lucía G. Amador. 303





**Imagen 115.** Filomena Pimentel, ambrotipo. 306  
Segundo Concurso Estatal INAH, Núm. de inventario 1101 Y 1102.

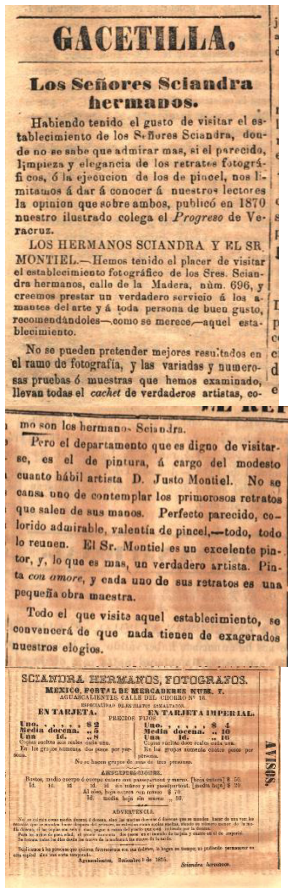
Filomena Pimentel.  
Falleció en 16 de  
Junio de 1862.  
  
Pensada lamenta-  
ble que siempre  
decurá su herma-  
no que muchacha  
quiso... L. G. J.  
Ag. 1869

**RETRATOS FOTOGRAFICOS.**  
Habiendo construido un gabinete de campaña de los mas cómodos, para las exposiciones fotográficas, con el cual se pueden hacer los cambios de luz y sombra apetezibles, pues se presta para hacer en él toda clase de retratos hasta las últimas y mas modernas invenciones como los de Rembrants, esmaltados, y todas las invenciones conocidas.  
Ademas los precios serán sumamente cómodos.  
El establecimiento está situado en la calle del Enlace número 1.—Aguascalientes.—Jens Trullá.

**Imagen 116.** *El Republicano*, 9 de septiembre de 1874. 308

**Fotografías de colores.**  
Los distinguidos fotógrafos Sres. Sciandra Hermanos han inventado un procedimiento para hacer retratos de color. Son muy vistosos, y los objetos retratados aparecen como alumbrados por vivísima luz. Esta puede ser más ó menos fuerte, segun el gusto de los interesados. Es una hermosa novedad en el arte fotográfico, la cual revela de nuevo el talento y dedicación de las señoras Sciandra, y aconsejamos á las personas de gusto que vayan á verla en el establecimiento de estos artistas, Portal de Mercaderes.  
*La Iberia.*

**Imagen 117.** *El Republicano*, 20 de abril de 1873, Aguascalientes, Aqs. 309



**Imagen 118.** *El Republicano*, 9 de septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags. 310



**Imagen 119.** *El Republicano*, 9 de septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags. 311

**Imagen 120.** Diferentes sellos de la casa fotográfica de los Hermanos Ciandra en *Hermanos Ciandra*, Gustavo Amezága Heiras, 2017. 312



**Imagen 121.** Funerales de Benito Juárez, imagen atribuida los hermanos Ciandra en 1872. Colección de Gustavo Amézaga Heiras. 313



**Imagen 122.** Felipe J. de Hidalgo y Costilla, hermanos Ciandra, 1880. Colección de Gerardo Morelos. 314



**Imagen 123.** *El Instructor*, 1 de abril de 1891 316



**Imagen 124.** *El Debate*, 3 de septiembre de 1910. 317



**Imagen 125.** *El Observador*, 16 de mayo de 1903. 318



**Imagen 126.** *La Voz de Aguascalientes*, 1905. 318



**Imagen 127.** *La Revista del Centro*, 28 de Mayo de 1904. 319



**Imagen 128.** *El debate*, 26 de Noviembre de 1910. 320



**Imagen 129.** Niñas no identificadas, estudio Aguilar, Zacatecas, México. Colección personal Lucía G. Amador. 323



**Imagen 130.** Hombre no identificado, estudio Ramírez, Torreón, Coahuila, México. Colección personal Lucía G. Amador. 324



**Imagen 131.** Luis Felipe Córdova, estudio Lupercio, Guadalajara, Jalisco, México. Colección personal Lucía G. Amador. 325



**Imagen 132.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. num. Inv. 748. 325



**Imagen 133.** Sra. Guadalupe Martínez, Esposa de Romualdo García, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. Núm. Inv. 353. 326



**Imagen 134.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. Núm. Inv. 737. 326



**Imagen 135.** Mujer no identificada, Estudio Romualdo García, Guanajuato, Mex. núm. Inv. 744. 327



**Imagen 136.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 034. 329



**Imagen 137.** Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 035. 329



Sin datos de identificación. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 036. 329



**Imagen 139.** Sin datos de identificación, muy posiblemente de Romualdo García. AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 039. 329



**Imagen 140.** Sin datos de identificación. 329  
AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 042.



**Imagen 141.** Sin datos de identificación. 329  
AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 071.



**Imagen 142.** Sin datos de identificación. 329  
AHEA, Concurso de Fotografía Antigua, núm. de inventario 072.



**Imagen 143.** Sin datos de identificación. 329  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antigo, núm. de inventario 0022.



**Imagen 144.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0028.



**Imagen 145.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0030.



**Imagen 146.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0054.



**Imagen 147.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0028.



**Imagen 148.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0083.





**Imagen 149.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0089.



**Imagen 150.** Sin datos de identificación. 330  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0091.



330  
**Imagen 151.** Sin datos de identificación.  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0115.



336  
**Imagen 152.** Sin datos de identificación.  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0117.



336  
**Imagen 153.** Sin datos de identificación.  
INAH, Primer Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 0992.



**Imagen 154.** Sin datos de identificación. 336  
INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1032.



**Imagen 155.** Sin datos de identificación. 336  
INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario 1075.



**Imagen 156.** Mujer no identificada, Estudio 339  
Manuel G. Pedrozo, Aguascalientes. Primer Concurso Estatal INAH, Núm. de inventario 0058



**Imagen 157.** Niña no identificada, estudio 340  
Ángel L. Villaseñor, Saltillo, México. Colección personal Lucía G. Amador.



**Imagen 158.** *Detalle, El Republicano*, 9 de 341  
septiembre de 1875, Aguascalientes, Ags.



**Imagen 159.** Primer Concurso Estatal INAH 341  
Retrato Antiguo, núm. de inventario 0052.



**Imagen 160.** Sin datos de identificación. EHEA, Concurso de Fotografía Antigua AHEA núm. de inventario 055. 342



**Imagen 161.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antigo, núm. de inventario 1150. 344



**Imagen 162.** Sin datos de identificación. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antigo, núm. de inventario 1133. 345



**Imagen 163.** Detalle de fotografías del Segundo Concurso Estatal INAH, núm. de inventarios 1133 y 1150. 345



**Imagen 164.** Sin datos de identificación. INAH, Primer Concurso Estatal INAH, núm. de inventario 0103. 348



**Imagen 165.** Niño no identificado vestido del cura Hidalgo. INAH, Segundo Concurso Estatal INAH de Retrato Antiguo, núm. de inventario núm de inventario 1138.