

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“LA REPRESENTACIÓN FEMENINA A TRAVÉS DE LA TÉCNICA DEL DAGUERROTIPO EN EL SIGLO XIX EN MÉXICO (1839-1860)”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN HISTORIA

Presenta

MARGARITA MENA MACEDO

Director: Dr. Ricardo Nava Murcia

Lectores: Dr. Alberto del Castillo Troncoso
Dr. Alfonso Mendiola Mejía

Ciudad de México

2019

***La representación femenina a través de la técnica del daguerrotipo
en el siglo XIX en México. (1839-1860)***

Introducción

1. Problemáticas sobre la condición actual de la fotografía
2. Descripción de la técnica del daguerrotipo
3. Descripción del contexto histórico (condiciones de posibilidad)

Capítulo I: Marco teórico y conceptual

- 1- El método de la crítica inferencial según Baxandall
- 2- Cultura Visual a partir de Alpers
- 3- Análisis de la imagen fotográfica desde la Historia Cultural
 - 3.1 Historia Cultural según Chartier
 - 3.2 Historia de las mentalidades según Darnton
 - 3.3 Emotividad de la imagen
- 4- Conclusiones

Capítulo II: Cultura Visual: de lo artístico a lo social

- 1- Introducción: Relación e influencia entre pintura y fotografía
- 2- México en el siglo XIX (1839-1860)
- 3- Breve descripción de la cultura visual del siglo XIX en México
 - 3.1 Arte: cánones estéticos y técnicas
 - 3.2 Corrientes literarias y publicaciones periódicas
 - 3.3 Ciencias (nuevas posibilidades gráficas a partir de las nuevas tecnologías)

- 3.3.1 Desarrollo científico a partir de imágenes artísticas
- 3.3.2 Estudios sobre luz y visión hacia la *realidad fotográfica* como prueba
- 3.3.3 Catalogación y representaciones en las ciencias sociales
- 3.3.4 El interés por las ciencias en México en el siglo XIX
- 3.3.5 Divulgación científica en publicaciones dirigidas al público femenino

4- La construcción de lo femenino: La mujer de la clase alta en México en el siglo XIX

- 4.1 Características y descripción de sus condiciones
- 4.2 Estilo de vida, comportamiento y prácticas sociales
- 4.3 Arreglo personal: tendencias en moda e indumentaria
- 4.4 Horizonte de expectativas
- 4.5 Ocasiones para encargar un retrato

5- El retrato femenino

- 5.1 Técnicas de representación
- 5.2 Idealización femenina: Cánones y estilos de representación

Capítulo III: El retrato fotográfico femenino en el siglo XIX con la técnica del daguerrotipo

1- La daguerrotipomanía

- 1.1 Invención, patente y entrada al mercado internacional
- 1.2 Publicaciones especializadas
- 1.3 Descripción de la técnica: equipo, proceso, materiales y estuche
- 1.4 Posibilidades y limitantes del nuevo proceso para los retratos
- 1.5 Rápida decadencia y sustitución por otros procesos

2- La daguerrotipia en México

- 2.1 Llegada a México
- 2.2 Estudios especializados en retrato en México
- 2.3 Publicaciones sobre el daguerrotipo en México

2.4 Publicidad, oferta y demanda

3- Ritual de captura del retrato fotográfico

3.1 El estudio

3.2 La mujer a retratar: intención, arreglo personal y normas morales

3.3 La labor técnica del fotógrafo

Capítulo IV: El daguerrotipo en el archivo: Historicidad en su función y significado

Conclusiones. Del régimen artístico-estético al régimen histórico-social. La construcción de la feminidad a partir de la representación en retrato fotográfico con la técnica del daguerrotipo.

- 1- Intención y representación: Conclusiones a partir de la crítica inferencial y el triángulo de la reconstrucción de Baxandall
- 2- El daguerrotipo como imagen descriptiva
- 3- Recepción y reincidencia del retrato femenino con la técnica del daguerrotipo
- 4- Conclusiones: evidencia de cómo a través de la representación fotográfica - artística se da sustancia a los deseos del imaginario social

*Anexo: Catálogo de muestras. Selección de daguerrotipos del archivo Franz Mayer.

INTRODUCCIÓN

1. PROBLEMÁTICAS SOBRE LA CONDICIÓN ACTUAL DE LA FOTOGRAFÍA

Hace diez años tuve mi primer encuentro con la fotografía como parte de mi formación como diseñadora, desde entonces se convirtió en una pasión y a lo largo de este periodo he desarrollado mi interés al dedicarle el tiempo de aprendizaje, esfuerzo y destreza que requiere como profesión y pasatiempo. Desde el inicio he tenido un interés especial por los retratos debido a que trabajar con personas es siempre una experiencia interesante, por lo que decidí especializarme en este gratificante tipo de fotografía. Durante años he tenido la oportunidad de impartir cátedra a nivel licenciatura y así transmitir mis conocimientos y gusto por la práctica fotográfica. Dicha actividad representa una labor que requiere constante actualización, obligándome a mejorar mi técnica en procesos digitales y análogos, a mantenerme al tanto de las nuevas tecnologías y propuestas artísticas, de conocer la historia de la evolución de la fotografía, así como de todos los diferentes procesos por los que ha pasado la técnica fotográfica desde sus inicios en el siglo XIX, hasta convertirse en la práctica que conocemos hoy. En el presente trabajo de investigación quiero llevar al siguiente nivel mi comprensión y pasión por la fotografía, así como por su historia.

Me gustaría iniciar el presente trabajo con una breve definición personal de la fotografía¹, comprendida como el arte de pintar con luz, por medio de la técnica que posibilita la captura y creación de imágenes duraderas a través de la acción de la luz sobre una superficie fotosensible, ya sea análoga o digital.

En este trabajo de investigación se trabajará la *fotografía* como un tipo de *imagen* específico y con características particulares. La fotografía es un medio que cambió la comprensión y aprensión del mundo a través de diferentes técnicas de producción de imágenes. Su utilización en campos como periodismo y ciencia muestran su importancia como prueba empírica, mientras que en lo cultural y social, revolucionó cánones estéticos en el arte y se ha vuelto un medio de comunicación, representación y expresión cotidiano y masivo.

Por lo tanto, la fotografía tiene una doble naturaleza, con cualidades tanto *documentales* como *artísticas*: por su proceso de captura, permite fijar la escena que se encuentra frente al lente y congelar la realidad como se le presenta en una imagen, en la que el operador tiene la posibilidad de reencuadrar, acomodar y editar el entorno de acuerdo a su previa intención. Me parece que esta condición se

¹ La definición de *fotografía* en el diccionario de la Real Academia Española es la siguiente:

De *foto-* y *-grafía*.

1. f. Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor.
2. f. Imagen obtenida por medio de la **fotografía**.
3. f. Estudio de **fotografía**.
4. f. Representación o descripción de gran exactitud.

Esta definición presenta diferentes problemáticas, pero sobre todo cuando la considera como representación o descripción de gran exactitud pues limita las posibilidades de manipulación, edición o construcción de la imagen a partir de una previa intención y cualquier variación en la producción de sentido. A partir de ella se entiende que la fotografía captura de manera fiel y objetiva sin intervención, perspectiva que es constantemente debatida a lo largo de este trabajo de investigación. <http://dle.rae.es/?id=IK5nbBo> Consultado el 30 de octubre de 2017.

mantiene desde los inicios de la práctica fotográfica hasta hoy en día, pues el funcionamiento de la cámara en sus aspectos técnicos constantes y esenciales se mantiene y adapta a los cambios tecnológicos.²

El proceso y oficio fotográfico actuales lograron alcances antes inconcebibles y una democratización cada vez más amplia gracias a la rápida y constante evolución ligada a las innovaciones tecnológicas.

Hoy en día hay muchas discusiones interesantes y controversiales acerca de la novedosa condición de la fotografía y sus innumerables posibilidades en el entorno digital. El reconocido fotógrafo Sebastião Salgado comentó que la fotografía como la conocemos está en proceso de extinción, y que “será sustituida en el futuro por la ‘imagen’, un lenguaje despreocupado por la calidad, arte o memoria”.³ Joan Fontcuberta, artista contemporáneo con textos indispensables para el estudio de la imagen fotográfica, propone incluso el término de *post-fotografía*.⁴

La fotografía ha sufrido diversas transformaciones mas la técnica no se ha demeritado o ha perdido vigencia ni validez; los nuevos métodos de captura al igual que las imágenes producidas son reflejo de condiciones temporales y culturales específicas que las posibilitan, y que son abismalmente distintas con las condiciones

² Algunas constantes, desde las primeras cámaras hasta las contemporáneas, podrían incluir: un lente, una caja oscura en donde se resguarda el material sensible a la luz que conservará la imagen a capturar, el diafragma y el obturador. Sin embargo, en el transcurso de este año (2017) hubo múltiples experimentos y prototipos para diseñar una cámara digital sin lente. La evolución de la técnica fotográfica avanza a pasos agigantados y cada vez más rápidos, sustituyendo o volviendo obsoletos elementos que fueron esenciales durante cientos de años.

³ (Moreno, 2016) Consultado el 16 de abril de 2017.

⁴ (Clément Chéroux, 2013)

que posibilitaron la invención del proceso patentado por primera vez en Francia en 1839.

Los cambios más interesantes y relevantes para la fotografía, a partir de lo que ofrecen los nuevos procesos, tecnologías, software de captura y edición son:

- la variación de significado de la imagen a partir de la técnica y soporte,
- la posibilidad de compartir sin límites,
- y por último la novedosa impermanencia de las imágenes tan contraria a esa cualidad nostálgica de trascendencia que yo consideraba inseparable de la imagen fotográfica.⁵

Giovanni Sartori sostiene como tesis en su libro *Homo videns, La sociedad teledirigida* que “el vídeo⁶ está transformando al *homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra está destronada por la imagen” y debate sobre el poder de las imágenes, qué y cómo comunican, preocupándose por “la *primacía de la imagen*, es decir, de la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva a un ver sin entender.”⁷

Afirmar que la imagen podría estar superando al texto en cuestiones de comunicación en la actualidad es una propuesta arriesgada, pero es pertinente

⁵ Trabajaré más a fondo estas cuestiones que considero relevantes a lo largo de la tesis.

⁶ Retomo el video definiéndolo como una serie de fotogramas o imágenes secuenciales que al transmitirse a una gran velocidad permiten la ilusión de movimiento. Los primeros experimentos que darían paso a la invención del cine surgen a finales del siglo XIX, de modo que la fotografía continúa como parte de la esencia de los nuevos medios.

⁷ (Sartoris, 1998, págs. 11-12)

poner sobre la mesa las cualidades y deficiencias de la imagen en cuanto a qué tipo de información ofrece (contra el texto y en conjunto) al compartir, comunicar, informar y documentar.

Los dispositivos móviles y redes sociales permiten un constante intercambio de información a través de imágenes por lo que nos comunicamos a una velocidad nunca antes vista, y cualquier noticia o suceso se propaga a nivel mundial de manera casi instantánea. Los creadores de contenido comienzan a ser las personas que están en el momento y lugar adecuado, pero que no necesariamente están preparados en cuestiones de comunicación o diseño de contenido; además, la constante producción de imágenes provoca que las mismas se vuelvan prescindibles, sustituibles. El significado y función de la fotografía ha cambiado notablemente en unas cuantas décadas, partiendo de cuestiones tan esenciales como su materialidad: pareciera que una fotografía en papel, un objeto tangible, pudiera tener un efecto emotivo y simbólico muy diferente que apreciar la misma imagen en una pantalla.

Actualmente la técnica fotográfica está en un momento de transición y transformación, ofreciéndonos múltiples oportunidades para teorizar su función y significado en una era en la que vemos, producimos y compartimos millones de fotografías y para la sociedad es impensable un mundo sin imágenes.

Elegí enfocar el actual trabajo al daguerrotipo, el primer proceso fotográfico que posibilitó la captura de retratos, por las siguientes consideraciones: encontramos todavía muchos faltantes de información con respecto a este tipo particular de

imagen, permitiendo nuevas propuestas y formas de investigación, comprensión y análisis en los que la imagen fotográfica toma protagonismo como artefacto⁸ histórico, volviéndose fuente valiosa y relevante.

La investigación histórica sobre la fotografía en México ha dedicado especial interés a sus inicios durante el siglo XIX, con la llegada de la técnica y los famosos estudios que surgen en el centro de la Ciudad de México, y sobre todo a las primeras décadas del siglo XX, logrando documentar y clasificar abundante material. Sin embargo, mientras más antiguas las fotografías, mayor el reto, pues aún hay muchos vacíos de información sobre este tipo de imágenes y la documentación es escasa comparada con años posteriores.

Lo anterior implica que los daguerrotipos son artefactos raros, pero con valiosas posibilidades desde una perspectiva de análisis histórico que pretenda dar protagonismo a la imagen como fuente de información.

Así mismo, para esta tesis doctoral se trabajará únicamente a partir de retratos con la técnica del daguerrotipo, realizando el análisis y estudio de una colección de retratos femeninos archivados en el Museo Franz Mayer.

Los retratos de mujeres en daguerrotipos, a través de las posibilidades y limitantes de la técnica, muestran especial cuidado en el arreglo y presentación de la modelo, la planeación del más mínimo detalle. Por lo tanto, a través del estudio de la imagen

⁸ Se entiende por *artefacto*, un objeto producido a través de una técnica, que cumple con una intención, pero también satisface una función específica. Un artefacto refiere al contexto específico de su producción, ya sea tecnológico, geográfico, cultural, social o temporal. De igual manera, un artefacto representa una ruptura o cambio que reincidirá en la sociedad que lo produjo.

fotográfica, y la *historicidad*⁹ de su función, es posible obtener información acerca de los cánones de belleza que imperaban, así como las normas, valores, ideales y aspiraciones sociales de las mujeres en el contexto geográfico y temporal determinado.

La muestra de daguerrotipos se delimitó al seleccionar primero todos los retratos de mujeres que aparecieran solas, después apartando únicamente los que se encuentran mejor conservados, para así contar con el mayor detalle posible y que las marcas por deterioro no oculten información.

Los daguerrotipos de la colección de Franz Mayer han sido utilizados como acompañamiento en textos sobre los primeros años de la fotografía en México.¹⁰ Su función es meramente ilustrativa. La verdad es que no hay nada que demuestre que los daguerrotipos hayan sido realizados en México. Salvo uno de ellos que se encuentra firmado y especifica que la fotografía se capturó en Zamora (retrato 3 en el catálogo anexo), el resto no muestran ningún tipo de marca o sello que delate su procedencia o autoría. La fotografía en su contenido tampoco muestra particularidades que sean exclusivas a la práctica de la daguerrotipia en México.

A partir de un análisis desde la cultura visual y la historia cultural, que permitirá a las fotografías cobrar protagonismo como documento y hablar por sí solas, es necesario acotar el espacio geográfico.

⁹ La historicidad se refiere a la distancia histórica, tanto temporal como de significado, entre el investigador y la fuente. Considerarla es esencial para evitar anacronismos en la interpretación.

¹⁰ Revisar: *De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX*. Revista Alquimia, N° 6, 1999. INAH, Ediciones Era.

Para una mejor y más sólida investigación se considerará a los daguerrotipos seleccionados como mexicanos. Los retratos bien pudieran provenir de Estados Unidos o de Europa, pero la fuerte influencia que tuvieron, especialmente Europa, en instancias como moda e indumentaria en México vuelve aún más difícil su identificación. Muchos daguerrotipos mexicanos parecen europeos y no es coincidencia. Se sabe de muchos fotógrafos extranjeros que llegaron a trabajar al país, así como de aprendices que viajaban para perfeccionar su técnica. Si a lo largo del trabajo se encuentra que el arreglo de la modelo o el estuche corresponden con un año o nacionalidad específica se enriquecerá el catálogo y el conocimiento sobre las piezas, útil para futuras referencias.

Actualmente, los daguerrotipos en la colección de Franz Mayer se encuentran catalogados en la sección de Imágenes de Cámara¹¹ junto con una serie de ambrotipos¹². Ambos procesos fotográficos son cuidadosamente resguardados. El catálogo que utiliza en la actualidad el archivo del museo fue ideado originalmente para obras de arte, pues posibilita el manejo de imágenes junto con datos como fechado, autor y descripción. No pretendo problematizar por ahora la función y significación del daguerrotipo en el archivo, pues el orden ha sido determinado por el sistema de catalogación que utilizan actualmente y considero que aún me falta información al respecto; sin embargo podemos suponer que estas imágenes de cámara fueron coleccionadas no como documentos (como las manejamos para esta

¹¹ *Imagen de cámara* se refiere a una fotografía que es un positivo directo, una pieza única sin posibilidad de reproducciones. (Rodríguez, 1999, pág. 4)

¹² El ambrotipo es una variante de la técnica de colodión húmedo que se realiza sobre vidrio. El negativo transparente se coloca sobre una superficie de color negro, y la superposición permite apreciar la imagen como positivo. Los ambrotipos se conservan en estuches similares a aquellos de los daguerrotipos.

tesis, desde el punto de vista histórico) si no como una colección más decorativa considerando que son imágenes raras y la producción con esas técnicas había ya desaparecido. Debo enfatizar que Franz Mayer como coleccionista o el propio archivo pudieron concederles esa cualidad, mientras que no necesariamente sería ésa su función como objeto en el siglo XIX. El manejo y catalogación de los daguerrotipos y ambrotipos nos permite ver una colección bien ordenada y conservada, sin embargo, hay muy poca o nula información en el caso de los daguerrotipos, por lo que considero fundamental el empezar a rellenar los vacíos que actualmente encontramos.

Para mayor claridad y orden en el actual trabajo de investigación, en el que **fotografía** puede referirse tanto a la técnica como a la imagen, para evitar confusiones recurriré a: **técnica fotográfica** para referirme al proceso, su evolución y características; **imagen** es un concepto más abierto que puede incluir representaciones gráficas, como pinturas o ilustraciones, incluso representaciones mentales, así que en los casos específicos en los que se obtenga por medio de la técnica fotográfica, me referiré a ella como **imagen fotográfica**; por último, el concepto anterior puede ser también ambiguo por la posibilidad infinita de contenido variable en la imagen, por lo que también haré distinción de **retrato fotográfico** para referirme a la representación de una persona a través de la técnica fotográfica.

2. DESCRIPCIÓN DE LA TÉCNICA DEL DAGUERROTIPO

El objeto de estudio de este trabajo es la imagen femenina retratada con la técnica fotográfica del daguerrotipo a mediados del siglo XIX en México y su función como una fuente que está abierta a posibilidades de lectura e interpretación con condiciones metodológicas de análisis específicas comprendiéndolas como una representación planeada de un individuo condicionada por su entorno social, temporal y cultural.

El daguerrotipo es una de las primeras técnicas fotográficas, patentada en Francia en 1839 por su inventor Louis Daguerre de quien recibe el nombre. Previamente habría muchos experimentos y procesos en torno a la fotografía, pero la limitante sería la imposibilidad de fijar una imagen duradera, a la que Daguerre encuentra una solución. El novedoso proceso fotográfico resultó ser un oficio altamente lucrativo, fue rápidamente exportado y bien recibido a nivel mundial, volviéndose el proceso fotográfico dominante hasta la década de 1850.¹³ El daguerrotipo se convierte en el reemplazo de los retratos pintados en miniatura ofreciendo una solución mucho más accesible, instantánea y fiel a la realidad¹⁴, por lo que a pesar de los largos tiempos de exposición requeridos gozó de mucho éxito por un par de décadas antes de ser reemplazado por procesos más eficientes y económicos.

Antes de la invención de la técnica fotográfica, el encargo de un retrato pintado era exclusivo de los círculos socio económicos altos y la necesidad de representarse a

¹³ (Hannavy, 2008, pág. 367)

¹⁴ Me atrevo a decir instantánea y fiel a la realidad pues mientras los retratos pintados pueden tardar meses en completarse (además de que el artista se permitía favorecer y embellecer al modelo, su indumentaria y el entorno), el daguerrotipo requería de algunos minutos de exposición para lograr fijar el retrato en la placa metálica y cualquier error, desperfecto o movimiento quedaba grabado.

sí mismo era una afirmación de dicha condición social. Con la evolución y mecanización de los medios de producción, el retrato se va democratizando y se vuelve un símbolo del ascenso al delimitado grupo que podía gozar de dicho lujo. Cuando el proceso fotográfico pasa a ser de dominio público¹⁵ se da un gran impulso a su desarrollo y expansión; la clase burguesa empieza a imitar y apropiarse la moda y forma de retratarse de la aristocracia como representación de su evolución política y social.

Al estudiar los retratos fotográficos del siglo XIX es necesario no sólo revisar las prácticas y discursos fotográficos de la época, si no también examinar las razones y lógicas que los constituyen, forman y dan sentido, desde cuestiones técnicas, estéticas y visuales, hasta su función documental y social.

El retrato fotográfico de una mujer con la técnica del daguerrotipo, en el que se aprecia la representación femenina a partir de las limitantes y posibilidades de la técnica fotográfica especificada, nos permite entonces conocer los ideales, valores, aspiraciones estéticas y sociales de la retratada y la sociedad en que se desenvuelve, pero no como prueba objetiva de la realidad, sino como **una percepción de la época**, a través de la representación idealizada capturada con la técnica fotográfica del daguerrotipo y su reincidencia en la realidad, poniendo en evidencia la temporalidad, importancia y trascendencia de la imagen fotográfica.

¹⁵ El proceso de daguerrotipo fue presentado al público en una reunión abierta conjunta de las Academias de Ciencia y de las Bellas Artes el 19 de agosto de 1839 en Francia, siendo recibido con tanto entusiasmo que dio paso a lo que sería conocido como "La Daguerreotypomanie". (Hannavy, 2008, págs. 368-369)

El daguerrotipo tiene características materiales muy particulares: el positivo único queda fijo en una placa de cobre bañada con una capa de plata pulida como un espejo, que después de ser estabilizada con cloruro de oro debe resguardarse bajo la protección de un vidrio y un marco de latón decorado que la sella para evitar su degradación. La fotografía resultante es de una excelente calidad y nitidez, pero su naturaleza es muy delicada, por lo que además se conservaba y transportaba dentro de un adornado estuche de madera cubierto de piel. Es una fotografía que por la superficie reflejante en que se expone nos permite apreciar la imagen tanto en positivo como en negativo dependiendo del ángulo en que se observa, provocando que su apreciación sea una experiencia intrigante. No es posible realizar duplicados de un daguerrotipo, por lo que si permanece conservado es un objeto de alto valor, no sólo monetario, sino también documental.¹⁶

El daguerrotipo es interesante para analizar desde el punto de vista histórico pues ofrece una ventana al pasado. El tiempo y dinero que se invertía en los daguerrotipos significaban que los involucrados en la captura del retrato no podían dejar nada al azar, cuidando cada detalle en la escena, desde iluminación, encuadre, indumentaria, pose y entorno.

Debo mencionar que la fuente a investigar es complicada por su misma naturaleza. Las fotografías en los daguerrotipos son frágiles y factores como la luz, temperatura, humedad o la violación de su estuche provocan un rápido deterioro y la eventual pérdida total de la imagen fotográfica, por lo que las piezas son progresivamente

¹⁶ Me detendré a explicar más detalladamente el proceso y composición del daguerrotipo el tercer capítulo.

más raras y escasas, en especial las que se encuentran bien conservadas. Trabajar con un daguerrotipo, teniendo acceso de primera mano al objeto físico y al positivo único¹⁷, representa una oportunidad de apreciar detalles en la manipulación e interacción que se pierden en una fotografía digital del daguerrotipo. Los daguerrotipos en su mayoría no muestran sellos o firmas de ningún tipo que delaten la identidad del retratado, del fotógrafo, lugar o fecha de captura. Es comprensible que las condiciones mencionadas representan problemas al investigar la imagen, pero aún sin un conocimiento certero de su país de origen, la fotografía encapsulada en el daguerrotipo ofrece información acerca de la representación de la mujer de la época específica, su condición social, su horizonte de expectativas y entorno; por lo tanto, considero que esta especie de vacíos de información en los archivos que resguardan daguerrotipos, son una oportunidad para teorizar y brindar una nueva mirada sobre el objeto a estudiar.

3. DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO

La exposición de un contexto introductorio sobre la situación social de la mujer, así como de las condiciones de posibilidad para la invención del daguerrotipo, funcionarán como fundamento y para una mejor comprensión del texto en general.

¹⁷ La imagen obtenida es un positivo imposible de multiplicar, a diferencia de los procesos que vendrían más adelante en los que la imagen obtenida de la cámara es un negativo transparente del que es posible obtener el número de copias (positivos) que se desee. El ejemplo que podría ser más claro y fácil de recordar es la película de 35 milímetros.

Más adelante, se dedicará un capítulo al contexto de manera más detallada, siendo necesario expandir y complementar lo que se propone en este apartado.

A pesar de que en este trabajo de investigación se incluirá una breve revisión de la situación social de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX como parte del contexto, no se dará prioridad a un análisis desde los estudios de género. No debe olvidarse que el interés recae sobre la representación de la mujer a través del daguerrotipo, en el retrato fotográfico, por lo que se preferirá la lectura de la imagen y el soporte desde el punto de vista de la historia cultural, de las mentalidades y de la cultura visual.

Desde finales del siglo XVIII la condición de la mujer está marcada por fuertes cambios sociales, laborales y culturales, sobre todo a partir de la revolución francesa en 1789, dando paso a una importante reconfiguración del individuo, y por lo tanto de la mujer, generando más tarde cambios en las estructuras sociales y de poder.

El contexto es el ideal para que comenzara a cuestionarse el papel de la mujer en la familia y la sociedad así como su relación con el hombre, para empezar a consolidarse como individuo libre y con derechos, capaz de tomar decisiones que afectarían por ejemplo la condición del matrimonio y la domesticidad, a pesar de una constante resistencia antifeminista que se oponía a los inminentes cambios los cuales consideraban moralmente contraproducentes.¹⁸ Por lo tanto se empezó a transformar la relación de la mujer no sólo con la sociedad si no con el hombre en una constante lucha por reconocimiento intelectual, cívico y político.

¹⁸ (Fraise, 1993)

Sin embargo, éstas nuevas posibilidades en su horizonte permanecen definidas por su condición económica y social, por la cual podría variar por ejemplo su posibilidad de decisión en cuestiones familiares, su acceso a la educación o al trabajo.

Las mujeres retratadas en la muestra de daguerrotipos seleccionada, se ven inmersas en esta situación de inminente cambio y nuevas posibilidades, pero no dejan de ser movimientos sociales liberales que buscaban la ruptura de normas del régimen establecido, además de que no será sino hasta el siglo XX que se podrán apreciar a mayor escala los cambios políticos y sociales que empezarán a surgir en el siglo anterior.

El daguerrotipo permaneció como un lujo hasta que fue relevado por procesos fotográficos más rápidos y accesibles, por lo que las mujeres retratadas pertenecerían a círculos socioeconómicos altos, es decir que no tendrían la necesidad de emplearse y dedicarían su tiempo a actividades que adornaran y mostraran su sensibilidad femenina.

Al mostrar interés en una forma de representación gráfica, se debe priorizar la apariencia externa que cuidaban las mujeres en sociedad, siendo de vital importancia para expresar la feminidad, ofreciendo la posibilidad de componer su propia presentación ante la sociedad. El siglo XIX está lleno de variadas representaciones e imágenes de la mujer en las que se establecían ideales para el género. La apariencia de una mujer podía demarcar diferentes aspectos de su condición tanto social como económica, incluso moral.

Lo visual se vuelve entonces primordial en la convivencia social y cotidiana. Reforzada por las novedades en moda e indumentaria, esta nueva forma de interacción superficial estaba basada puramente en cómo se veían unos a otros. El tipo de indumentaria podría señalar, además de la condición económica, la identidad moral y social, por lo que se volvió entonces una manera de determinar el carácter y la identidad de un sujeto a partir de su apariencia. Todo lo anterior se vería reflejado en un retrato capturado en daguerrotipo, funcionando además como afirmación de dicha condición social.

Pasando ahora a las condiciones de posibilidad de la técnica del daguerrotipo, a continuación presento un breve recuento del contexto histórico que favoreció su aparición.

El historiador británico Eric Hobsbawm, acuña “the long nineteenth century”, pues para el autor, el siglo XIX abarca un periodo de 125 años, de 1789 a 1914, iniciando con la revolución francesa y terminando con la primera guerra mundial.

En el marco temporal definido, Europa vivió diversas revoluciones industriales y burguesas, que fomentaron el surgimiento de diversas corrientes filosóficas como el idealismo absoluto, el materialismo dialéctico y el nihilismo. En el campo de la historia, surgen el positivismo y el materialismo histórico, y en el arte, están en auge el realismo y el impresionismo.

La situación social y política del siglo XIX está fuertemente afectada por la Revolución Francesa, efectuada a finales del siglo anterior, por lo que en el

panorama socio-político predomina la lucha de clases, la ruptura de estructuras y la imposición de nuevos ideales.

La invención de la cámara y el proceso fotográfico es resultado del cambio de mentalidad y la revolución científica, apoyada por el movimiento positivista que buscaba la demostración de hechos, impulsando la creación de artefactos que ayudaran a desmitificar, conocer, estructurar y dominar la naturaleza. La imagen fotográfica se volvió también una útil herramienta para pintores, grabadores y científicos, al ser un instrumento de captura mucho más rápida y exacta de imágenes del mundo.

Se consideraba entonces que la fotografía es capaz de capturar en imágenes la realidad a modo de registro o prueba, para afirmar la existencia del mundo tangible, de lo retratado en ese momento y bajo las condiciones impuestas por la técnica fotográfica. Así mismo, la cámara se volvió una herramienta de selección y asignación de valor de lo que merece admirarse y conservarse. La imagen fotográfica como objeto presenta entonces la oportunidad de capturar o de alguna manera apropiarse del universo, y así conservar lo que el tiempo irá desvaneciendo; es posible decir que la fotografía representa la sustitución de una realidad ausente.

Por lo tanto, en el siglo XIX, con la influencia del Positivismo, se propone la unión de la historia y la ciencia para su demostración a través de un método y ofreciendo la posibilidad de acceder a una verdad objetiva. La historia se convierte en una disciplina que pretende conocer y explicar el pasado a través de una metodología científicista aplicada a un tiempo lineal en donde los eventos y sucesos importantes

transforman el curso de la historia. Los documentos y archivos, como única prueba y acceso al pasado, cobran entonces vital importancia para la historia. Esta idea de una Historia objetiva, universal y trascendental que conocía los hechos del pasado, permitiría proponer un mejor futuro a través del progreso que da paso a la modernidad.

En el siglo XIX, para que la ciencia histórica fuera considerada objetiva, ésta debía permanecer alejada de la teoría crítica o la filosofía, que tuvieron su auge años después. A través de tendencias historiográficas posteriores, se demostraría que el acceso a una verdad absoluta en el pasado es imposible, aunado al hecho de que la historia, al ser una disciplina enfocada en el desarrollo humano, es indiscutiblemente subjetiva y se convirtió en una disciplina histórica de interpretaciones.

En el siglo XX, al surgir la Revolución Historiográfica, existe un superior interés en examinar cómo ocurren los procesos del conocimiento, considerando al sujeto del conocimiento y los criterios de validez temporales como lo social, cultural, político o ideológico. De acuerdo con lo anterior, Heidegger afirma que la objetividad es histórica y depende de la interpretación humana, por lo que no hay absolutos; así mismo elimina la trascendentalidad y prioriza la reflexión filosófica de la ciencia. Así, el Historicismo, fundado en una historiografía crítica y contrario al Positivismo histórico, afirma que la realidad está filtrada por la subjetividad y la interpretación.

Este repaso permite ubicar la diferencia entre la comprensión sobre la disciplina histórica y su metodología en la actualidad contra la disciplina de la historia del siglo XIX. Aunque los sujetos retratados en los daguerrotipos, que el presente documento analiza, seguramente no se preocuparon acerca del quehacer de la disciplina histórica, la cultura en que viven es fundamentalmente afectada por las ideologías que surgirían posteriormente, y que permean de alguna u otra manera, ya sea en cuestiones sociales, políticas, entre otras.

El siguiente capítulo expondrá los conceptos y autores que funcionan como guía para una mejor comprensión de mi objeto de estudio y su pertinencia e importancia como documento para la disciplina histórica, dando forma al análisis que presento a continuación.

I. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

1. EL MÉTODO DE LA CRÍTICA INFERENCIAL SEGÚN BAXANDALL

“Nosotros no explicamos cuadros, explicamos observaciones sobre cuadros – o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especialización verbal.”¹⁹

Retomo esta cita que también refiere Alfonso Mendiola en su artículo *El Giro Historiográfico: La observación de observaciones en el pasado* para reafirmar la pertinencia de la propuesta de Michael Baxandall, influyente historiador del arte del siglo XX, para la disciplina histórica: “Al adaptar el reto de Baxandall a la comunidad científica de los historiadores obtenemos lo siguiente: nosotros no explicamos el pasado; explicamos observaciones sobre el pasado [...] este nuevo enfoque de la escritura de la historia sólo es comprensible desde una postura *reflexiva*, pues exige que el investigador se pregunte porqué dice lo que dice del pasado, y deje de creer que el pasado se expresa sin su intervención.”²⁰

Es necesario resaltar que, para este trabajo de investigación, la fotografía es una ventana al pasado a partir del punto de vista del fotógrafo. Esto implica ya una observación específica del mundo, que además deberá ser contextualizada y

¹⁹ (Baxandall, 1989, pág. 15)

²⁰ (Mendiola, 2000, pág. 183)

contrastada con la documentación apropiada. Dependemos, por ejemplo, de descripciones sobre la técnica para una mejor comprensión de su proceso y función. Baxandall explica que es necesario el lenguaje para describir y explicar imágenes, es por eso que sólo podemos acceder a ellas a partir de observaciones. El historiador en su labor trabaja de igual manera con documentos que son observaciones subjetivas y condicionadas del pasado, su acceso se limita a las huellas que permanecen.

Baxandall analiza pinturas a través de descripciones y documentos de las mismas, por lo que se trata de observación de segundo orden. Pero como vimos en el párrafo anterior, de igual manera trabaja el historiador, a través de interpretaciones de interpretaciones del pasado. En ambos casos se trabaja con realidades editadas. Esto implica que, así como no tenemos acceso inmediato y transparente a la intención del artista detrás de una pintura, no tenemos acceso inmediato y transparente al pasado que pretendemos estudiar, por lo que nuestro único puente son documentos y observaciones que han dejado otras personas.

Baxandall intenta explicar por qué una pintura es como es dentro de su particular contexto histórico. Retoma el interés estético e iconográfico que analiza la Historia del Arte, al igual que la pieza como fuente para estudiar las acciones y circunstancias que la posibilitan, que pertenece al campo de la Historia.

Baxandall propone la *crítica inferencial* como método que a través de descripciones pretende conocer qué factores y causas determinan el propósito y la toma de decisiones del pintor al realizar un cuadro en otra cultura y tiempo.

Al trabajar con descripciones de cuadros, el autor plantea las posibilidades y limitantes del lenguaje. Es imposible describir, explicar o interpretar una imagen (o cualquier tipo de documento) sin lenguaje, dependemos necesariamente de conceptos para referirnos al objeto de interés. Baxandall comenta: “El lenguaje no es muy capaz de ofrecer el conjunto de signos de un cuadro determinado. Es un instrumento generalizador.”²¹ Dependemos del lenguaje para hacer cualquier tipo de anunciación o descripción, aunque desafortunadamente, por más detallada que sea la descripción de la imagen (y a pesar de que los involucrados en la conversación tengan un rango similar de conceptos y referencias), si no se tiene presente o no se conoce la imagen todos tendrán una representación mental muy diferente a partir de la misma descripción. Además, si a diferentes individuos se les pide observar una imagen, cada uno produciría una descripción diferente de la misma en cuanto a orden y puntos de interés. Es un juego interesante de la interrelación entre imagen y concepto que plantea el autor. Según Baxandall, “...lo que ofrecemos en una descripción es una representación de la reflexión sobre un cuadro, más que una representación de un cuadro. [...] explicamos, en primer lugar, las reflexiones que hemos tenido sobre el cuadro y, en segundo lugar, el cuadro propiamente dicho.”²² No debe esperarse por lo tanto que una descripción nos permita una reconstrucción y representación clara del cuadro, pero estas lecturas e interpretaciones son importantes: “Cada explicación desarrollada de un cuadro incluye o implica una descripción elaborada de ese cuadro. La explicación del

²¹ (Baxandall, 1989, pág. 17)

²² (Baxandall, 1989, pág. 19)

cuadro, a su vez, se convierte entonces en parte de una descripción más amplia, una forma de definir cosas que sería difícil describir de otra manera.”²³

Desde el punto de vista histórico, el cuadro es una producción humana con sentido y sería imposible explicarlo sin el contexto que lo condicionó y que le dio forma. El autor menciona que el interés del investigador debería ser teleológico e idiográfico, es decir que se enfoca al propósito y a las particularidades individuales específicas del objeto de estudio: “la explicación de las acciones humanas nos exige que atendamos formalmente a los propósitos del actor: identificamos los fines de las acciones y reconstruimos el propósito sobre la base de los hechos particulares más que los generales, incluso cuando clara, aunque implícitamente, usemos generalizaciones, más moderadas que fuertes, sobre la naturaleza humana.”²⁴

Baxandall explica el manejo e interés en el objeto de estudio: “(como historiadores) ... nos preocupamos por explicar cierto material y depósitos visibles dejados por la actividad de unas gentes anteriores a nosotros... Se diría que el historiador también trabaja con los depósitos de una actividad, registros físicos y documentos, inscripciones, crónicas y mucho más, a partir de lo cual debe reconstruir tanto las acciones y eventos que estudia como sus causas. Pero su atención y deber explicativo son, en principio, las acciones que documentan, no los documentos propiamente dichos...”²⁵ Por lo tanto, el autor plantea que los cuadros funcionan como una solución a un problema específico que se constituye a partir del cometido del pintor y de sus condiciones; cualquier objeto histórico puede ser tratado de este

²³ (Baxandall, 1989, pág. 15)

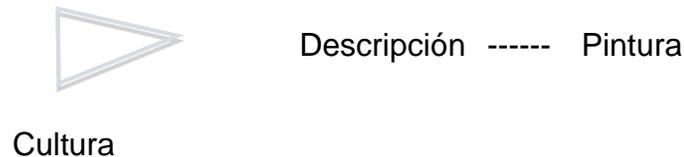
²⁴ (Baxandall, 1989, pág. 27)

²⁵ (Baxandall, 1989, pág. 28)

modo. Para resolverlo, Baxandall propone *el triángulo de la reconstrucción* que le permite plantear la intención detrás de la obra de arte a partir de sus descripciones.

El diagrama es el siguiente:

Términos del problema



El triángulo: “Es una representación de la reflexión o de la racionalidad que actúa sobre las circunstancias con un propósito [...] y nosotros derivamos un sentido de la sutileza del agente relacionado con esas circunstancias la solución a la que él llegó en realidad.”²⁶ Sería entonces posible reconstruir la intención y motivos detrás del objeto a partir de la navegación entre los tres puntos del triángulo: la descripción son palabras y conceptos asignados a la pieza, el problema son el cometido y condiciones a partir de las cuales se resuelve, y la cultura delimita las posibilidades y recursos a utilizar.

Para el autor, la intencionalidad son las causas, la voluntad detrás de la obra de arte: “Suponemos un propósito- o intención o <<el hecho de tener intención>>- en el actor histórico, pero más aún en los objetos históricos por sí mismos. La intencionalidad, en este sentido, es considerada una característica de ambos. Intención es esa faceta de las cosas de inclinarse hacia el futuro.”²⁷ Si suponemos que el objeto por sí mismo tiene una intención, el soporte se vuelve muy importante.

²⁶ (Baxandall, 1989, pág. 51)

²⁷ (Baxandall, 1989, pág. 58)

Pero la intención del artista no es transparente ni accesible como él lo concibió, es más bien una construcción cultural a partir de descripciones y conceptos que el historiador es capaz de plantear al moverse entre los vértices del triángulo de la reconstrucción.

El autor utiliza constantemente el término de *condiciones* que define como “circunstancias locales que afectan el caso especial.”²⁸ Ellas son las causas que determinan mucho del proceso y por lo tanto afectan el resultado final. En el segundo capítulo, Baxandall analiza un cuadro de Picasso. Estipula que el principal interés de un pintor es producir una imagen con un claro interés visual y una finalidad, y que es trabajado a partir de 3 condiciones: “la tensión entre el plano del lienzo y las tres dimensiones del objeto, la tensión entre forma y color, y la tensión entre instantaneidad ficticia y el hecho de un compromiso continuado”²⁹ Estas condiciones se plantean desde el punto de vista del investigador, no son seguramente las que el artista habrá pensado en su momento, pero lo que nos da seguridad es que identificamos al pintor como un ser cultural, inmerso en una sociedad, lugar y época que nos ayudan a delimitar de manera más acertada éstas condiciones. Una condición que es importante es la presencia de un mercado que condiciona tanto al pintor como a la obra, Baxandall lo define como *troc*: “...no es más que una *forma* de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en el curso de un intercambio, y

²⁸ (Baxandall, 1989, pág. 45)

²⁹ (Baxandall, 1989, pág. 62)

cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes.”³⁰

Pero además de las estructuras mercantiles, destaca otra condición, la tradición pictórica que en un artista puede ser señalada como sus influencias. Baxandall busca una nueva forma de entender el concepto, pues que el artista A tenga influencia sobre el artista B supone una relación activo-pasivo y es muy limitada; lo que él propone es invertir esa relación, pues el artista B es quien busca y recurre al artista A según su intención, es el activo que selecciona y reinterpreta, así hay una constante reincidencia que transforma poco a poco las tradiciones.³¹

En el caso de una pintura es imposible reconstruir pincelada por pincelada el cuadro, pero considerar el proceso de producción y sus condiciones nos puede ayudar a identificar la intención: “Un proceso particular puede no ser susceptible de reconstrucción, pero una suposición general del hecho del proceso puede ser determinante en una consideración de la intención de un cuadro particular.”³² El autor concluye: “...cuando hablamos de la intención de un cuadro no estamos narrando acontecimientos mentales, sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias, sobre la base de que su creador actuó intencionadamente [...] él desarrolla sus Condiciones por sí mismo, pero que, por otra parte, lo hace como ser social en circunstancias culturales; y opiné que, para los propósitos de la crítica

³⁰ (Baxandall, 1989, pág. 64)

³¹ (Baxandall, 1989, pág. 76)

³² (Baxandall, 1989, pág. 80)

inferencial, un modelo suficiente para su relación con ellas era el de un intercambio o *troc...* y que el pintor actúa recíprocamente sobre su cultura...”³³

Pero incluye una propuesta aún más arriesgada, que la obra puede estar condicionada por otras disciplinas ajenas al arte y puede mostrar una conexión con las corrientes filosóficas y científicas de la época que el artista reinterpreta de manera consciente o inconsciente. Son condiciones mucho más complicadas de identificar, pero cuando son claras son importantísimas. Pone como ejemplo que las propuestas sobre percepción visual de los contemporáneos Newton y Locke, al igual que las innovaciones en el campo de la óptica en el siglo XVIII tuvieron una clara influencia en las pinturas con el creciente interés en conceptos como nitidez, brillantez o profundidad, a partir del estudio de la percepción del ojo humano, experimentación con lentes y la camera obscura.³⁴

Baxandall hace énfasis en el problema de la distancia histórica entre el investigador y el objeto de estudio: “Estamos interesados en la intención de los cuadros y de los pintores como medio para alcanzar una percepción más aguda de los cuadros. Es el cuadro transmitido por una descripción *en nuestros términos* lo que estamos tratando de explicar; la explicación en sí misma se convierte en parte de una descripción más amplia del cuadro, como siempre, en nuestros términos. La consideración sobre la intención no es un recuento de lo que sucedió en la mente del pintor, sino una reflexión analítica sobre sus fines y medios, como inferimos entonces de la relación del objeto con las circunstancias identificables.”³⁵ Ésta

³³ (Baxandall, 1989, pág. 89)

³⁴ (Baxandall, 1989, págs. 91-116)

³⁵ (Baxandall, 1989, pág. 127)

distancia implica que el investigador está inmerso en una cultura diferente a aquella que produjo el objeto y por lo tanto la comprensión del mismo tiene diferentes posibilidades y limitantes; lo importante es considerar esa distancia y acortarla lo más posible, entendiendo que muchos conceptos aunque parezcan universales y generales no siempre han significado lo mismo.

Baxandall concluye afirmando que una comprensión clara del pasado es imposible, por lo que se aleja de cualquier pretensión de objetividad absoluta: “Convengamos, primero, en que por verdad vamos a entender correspondencia con la realidad, y que la realidad con la que queremos hacerla corresponder no es sólo nuestro sentido de la presencia del cuadro, sino de los acontecimientos mentales y físicos que sucedieron realmente...”³⁶ Propone cumplir con tres modos autocríticos de un carácter lógico: *legitimidad* (histórica), *orden* (pictórico y expositivo) y *necesidad* (crítica) de fertilidad. Baxandall explica que “no son modos de prueba, sino posiciones a partir de las cuales podemos reflexionar sobre la probabilidad de una observación intencional frente a otra.”³⁷ Las condiciones que expone el autor son parte de un método que le permite dar validez a su propuesta y la pertinencia de las fuentes utilizadas. Reconoce la inaccesibilidad al pasado y las complicaciones que conlleva el análisis a partir de representaciones, descripciones y observaciones. El daguerrotipo es una fuente con muchas complicaciones y limitantes, es por eso mismo que cualquier afirmación debe estar sustentada y podemos aprovechar el modelo que propone el autor: primero, considerar la historicidad y evitar

³⁶ (Baxandall, 1989, pág. 135)

³⁷ (Baxandall, 1989, pág. 138)

anacronismos; segundo, coherencia metodológica y argumentativa; tercero, contribuir y enriquecer la experiencia y análisis de este tipo de fuentes dentro de la disciplina histórica.

Retomo la propuesta de Baxandall pues considero el daguerrotipo como una fuente que puede brindar información acerca de la condición social y cultural específica de las mujeres que en ellos aparecen retratadas, de sus ideales y expectativas. Me parece esencial apoyarme en estudios y análisis que se hayan hecho sobre los retratos femeninos en daguerrotipo, que servirán como *descripciones* y asignarán los conceptos a través de los cuales puedo empezar a estudiar la intención detrás de la pieza. Algunos de los textos más específicos sobre las piezas que analizaré se enfocan en la historia y presentación del proceso fotográfico, el análisis iconográfico de la imagen y en su materialidad y conservación.³⁸ Recurriré también a textos más amplios sobre el contexto social y cultural, la cultura visual, las innovaciones que posibilitaron la aparición del daguerrotipo, el ritual de captura del

³⁸ Por mencionar algunos:

- Daguerre, Louis Jacques Mandé (1839) *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris, Alphonse Giroux. Consultado 11 de agosto 2017: <https://archive.org/details/historiqueetdesc00dagu> (Encontré traducciones al inglés (Londres) y español (Madrid))
- Montmirel, E. T (1842) *Le daguerréotype mis à la portée de tout le monde*, Paris : Chez E. Montmirel. Consultado 11 de agosto 2017: <https://archive.org/details/ledaguerréotypem00mont>
- S.D. Humphrey, (1850) *The Daguerreian Journal*. (Vol. 1) New York. (Collection [smithsonian](#)) Consultado 11 de Agosto 2017: <https://archive.org/details/DaguerreianjourV1Hump>
- Rubio, Mariana (2016) *Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- Kimie Suzuki Sato. *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de restauración*. ENCRM. INAH, SEM, México, 1999

retrato y la función social del objeto terminado. Estos últimos me ayudarán a comprender la *cultura* que lo condiciona y a plantear el *problema* que soluciona, completando así el triángulo de reconstrucción que plantea el autor.

El daguerrotipo también se desenvuelve como parte de un creciente mercado (*troc*) en el que todas las partes juegan un rol esencial en su rápida promoción y desarrollo. El propio mercado determina las condiciones con las que debe cumplir el producto para que sea exitoso y delimita cuestiones como precio, forma, materiales, tamaño, estilo, entre otros. Otra condición importante es la continuidad iconográfica de modos de retratar anteriores a la fotografía en donde es explícita la fuerte influencia europea en cuanto a estética, composición e indumentaria que tanto recuerda a los retratos pintados. En literatura y artes el realismo comienza a sustituir al romanticismo; hay también importantes revoluciones sociales, políticas y de pensamiento que sin duda se reflejan en las distintas formas de representación de una cultura. Pero el contexto más importante es la condición social de las mujeres de la época, las normas culturales en su cotidianeidad que delimitan sus posibilidades y expectativas.

Desarrollar de manera más extensa el contexto que planteo en un capítulo posterior me ayudará a acortar la distancia histórica que existe entre las mujeres retratadas en los daguerrotipos y nosotros, y me permitirá plantear la intención y función de la fotografía de manera que concuerde con la realidad de la época.

2. CULTURA VISUAL A PARTIR DE SVETLANA ALPERS

Para una mejor comprensión del uso y función del daguerrotipo, considerando su historicidad, se debe estudiar la cultura visual del contexto temporal y geográfico determinados. Ubicando la función de las imágenes para la sociedad, su uso cotidiano y específico, así como las aplicaciones de distintas técnicas, permiten el análisis de nuestro objeto de estudio, el daguerrotipo, desde un punto de vista más completo. La cultura visual nos abrirá el panorama acerca de la importancia cultural de las imágenes, y la fotografía a finales del siglo XIX tuvo diversas aplicaciones, desde para fines científicos hasta para los retratos que se analizarán en este trabajo.

El análisis de la cultura visual no es exclusivamente un estudio de las artes visuales, sino que engloba mucho más, es el sistema de conexiones y relaciones entre diferentes campos y sujetos en una cultura a partir de sus representaciones visuales.

De acuerdo con la propuesta de Nicholas Mirzoeff: “La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet.”³⁹ Aunque aquí Mirzoeff se enfoca a lo contemporáneo, el análisis de lo visual y sus efectos a nivel cultural ofrecen nuevas posibilidades para estudios que se han realizado desde otras disciplinas; es una postura forzosamente interdisciplinaria. Considero que el estudio de la cultura visual ofrece una perspectiva fascinante para

³⁹ (Mirzoeff, 2003, pág. 19)

el campo de la Historia, aunque como Mirzoeff afirma, no se trata de hacer <<una historia de las imágenes>>, sino que: “Esta historia de la cultura visual realzaría aquellos momentos en que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial.”⁴⁰ Vivimos en una época centrada en lo visual y es quizás cada vez más fácil para nosotros entender los muy variados roles, significados y funciones que tienen las imágenes, indispensables en nuestra vida cotidiana.

Para este trabajo, que se enfoca en la particular forma de representación de las mujeres a partir de su retrato con la técnica del daguerrotipo en el siglo XIX, considerar el estudio de la cultura visual es fundamental y ofrece una perspectiva más amplia y compleja al apreciar imágenes de uso cotidiano y popular; priorizar sus usos, funciones e interpretaciones, permitiendo identificar normas e ideales sociales, todo esto a partir de la fotografía como la tecnología y técnica que posibilitó nuevas formas de visualización y representación.

Una vez expuesta la definición de Mirzoeff, destacado teórico que se especializa en la cultura visual contemporánea desde una perspectiva más política, podemos proseguir a una autora cuyo trabajo se enfoca en la cultura visual desde su reconstrucción histórica. A continuación, se revisará el trabajo de Svetlana Alpers, historiadora del arte estadounidense, quien a través de la cultura visual ha propuesto novedosos, e incluso controversiales, acercamientos para el estudio del

⁴⁰ (Mirzoeff, 2003, pág. 21)

arte. A partir de su propuesta, se desprenderá una metodología de análisis para el estudio de los retratos fotográficos femeninos en daguerrotipos.

En su libro *El arte de describir*, referente esencial para el estudio de la cultura visual, analiza pinturas del siglo XVII en Holanda, y contrasta la importancia simbólica y alegórica de las imágenes en la tradición italiana con la importancia empírica e informativa de las imágenes holandesas. Explica que las últimas no son compatibles con los métodos de análisis que se han desarrollado previamente para el arte italiano, pues mientras éste último es narrativo, el arte holandés es descriptivo, y que esta visión estética particular del arte holandés tiene fundamentos sociales y culturales.

El daguerrotipo se puede clasificar, dentro de las categorías que establece Alpers, como descriptivo al considerar su estrecha relación con la técnica⁴¹ y la ciencia, así como el complicado proceso que conlleva y los avances tecnológicos que lo posibilitan, buscando en el retrato fotográfico la relevancia de las imágenes para la sociedad de la segunda mitad del s. XIX.

En este proyecto de investigación, al estudiar los retratos de mujeres en los daguerrotipos nos encontramos con muchos vacíos de información. La autora se propone entonces analizar el arte *en su circunstancia*: “Por atender a las

⁴¹ Para trabajar el concepto de *técnica*, más allá del proceso de captura y producción fotográfica, recurro a la propuesta de Walter Benjamin: la técnica se centra en la producción y está limitada por condiciones históricas y sociales específicas, el desarrollo de las técnicas reincidente y cambia a la sociedad que las produce, de la misma manera que nos permite comparaciones a partir de la historicidad. A partir del enfoque del materialismo dialéctico, le da prioridad al aspecto material de las cosas dentro de un proceso de constante conflicto y oposición, de manera que registran las siempre cambiantes relaciones entre partes de la sociedad y nos permite identificar posturas políticas, culturales e intelectuales. (Ferris, 2008, págs. 91-92)

circunstancias no entiendo sólo ver el arte como una manifestación social, sino también lograr acceso a las imágenes mediante la consideración de su puesto, papel y presencia en el marco cultural general.”⁴²

Alpers encuentra en la falta de trayectoria documentada sobre arte holandés una oportunidad: “...nos anima a buscar fuera del arte mismo las claves de su condición, función y significado dentro de la sociedad. [...] Nos brindan la posibilidad de identificar la peculiar naturaleza de esa cultura en que tan importante papel desempeñaron las imágenes.”⁴³

La autora retoma el término *cultura visual* de Michael Baxandall para referirse a la relación fundamental entre la sociedad y las imágenes: “Podríamos decir que la vista fue un medio primordial de autorepresentación y la cultura visual una forma primordial de autoconsciencia.”⁴⁴ Visto de esta manera, las imágenes son representaciones culturales con una clara función social, y esta condición se mantiene para las imágenes encapsuladas del daguerrotipo. Podemos suponer que las retratadas se encuentran inmersas en una sociedad que, a partir de cómo se ven unos a otros, no sólo se reconocen si no que se autoafirman como individuos, pero también como parte de un grupo social, todo a partir de construcciones mentales sobre cómo debe verse un individuo que van desde tendencias en moda hasta cuestiones de normalidad⁴⁵. Lo observable, por lo tanto, es condicionante y

⁴² (Alpers, 1987, pág. 27)

⁴³ (Alpers, 1987, pág. 41)

⁴⁴ (Alpers, 1987, pág. 28)

⁴⁵ En el siglo XIX en Italia surge una teoría y un método empírico experimental con la propuesta de que las tendencias criminales pueden ser identificadas en los rasgos físicos de los individuos. Se conoce como positivismo criminológico y uno de sus precursores es Cesare Lombroso.

determinante. Todas estas normas e ideales son reflejadas en las formas de representación y autorepresentación que elegían las mujeres de la época, ya fuera en la forma de actuar y hablar en la vida cotidiana hasta la selección de indumentaria y accesorios a la hora de retratarse para la posteridad con la técnica del daguerrotipo. Las representaciones visuales determinan y reinciden en la cultura que las crea; son el código que nos permitirá acercarnos y comprender el significado a través de su función.

Alpers aclara el sentido de los conceptos que utiliza: “hablo de «representación visual» en lugar de usar otros términos como «imagen», «cuadro» o «pintura» para referirme al objeto de mi estudio. Lo hago esencialmente por tres razones: por llamar la atención sobre la acción de producir una imagen más que sobre el producto acabado; por subrayar la inseparabilidad entre el artífice, la representación y lo representado; porque nos permite ensanchar el campo de nuestro estudio, ya que los espejos, los mapas y [...] los propios ojos pueden considerarse junto al arte como otros tantos medios de representación visual.”⁴⁶ Es clara la intención, no de realizar un análisis iconográfico de las imágenes, sino de ampliar el estudio de la *representación visual* a sus motivos, causas y función; al contexto de su desarrollo y producción. Para la autora, todos los posibles medios que engloba esa categoría nos informan acerca de la cultura visual de la sociedad en ese momento y espacio particular.

En los Países Bajos en el siglo XVII la función de las imágenes es muy particular.

⁴⁶ (Alpers, 1987, pág. 62)

El contexto que elige Alpers se ve afectado por una revolución científica en la que es primordial la experiencia y la observación: “la relación entre arte y ciencias naturales se da en las dos direcciones. La analogía con las ciencias experimentales ilumina ciertos aspectos del arte y la práctica artística, y el carácter peculiar de la tradición artística establecida implica cierta receptividad cultural, necesaria para la aceptación y desarrollo de la nueva ciencia.”⁴⁷

A lo largo del texto recurre a diversos documentos de la época que tratan sobre las posibilidades y función de las imágenes, muchos de ellos relativos a estudios sobre el ojo y la visión. Algunas de sus fuentes, de claro interés y enfoque científico, no necesariamente están ligadas con el arte, pero son un buen punto de partida para comprender la importancia de las imágenes a nivel cultural.

En el siglo XIX la fotografía y sus nuevos procesos están conectados con los avances tecnológicos y nuevas teorías sobre la visión, por lo que la relación entre ciencia y fotografía puede rastrearse. De igual manera será posible identificar las menciones sobre fotografía en textos sobre arte. Estos referentes nos ayudan a identificar un contexto más amplio en el que la fotografía como método de representación está ligado a muchos otros factores culturales que la posibilitan y condicionan.

Según Alpers, para los holandeses la imagen era una forma de adquirir y transmitir conocimiento de la naturaleza. El uso de microscopios o la *camera obscura* ofrecía nuevas posibilidades de observación científica retomando la imagen como

⁴⁷ (Alpers, 1987, pág. 61)

representación descriptiva de la realidad. Las imágenes en este contexto específico funcionan para documentación y catalogación, procurando las representaciones más realistas y detalladas. Sin embargo, esta condición particular de las imágenes no se queda en el ámbito científico, sino que permea y se ve reflejada en lo cotidiano: “Domestica la cosmografía, como hace esa otra costumbre holandesa de decorar las paredes de las casas con mapas del mundo”⁴⁸

La fotografía se convirtió en una importante herramienta para la ciencia, pero a partir de sus posibilidades como medio artístico surgieron muchos otros usos. La función específica del daguerrotipo, tanto de la imagen como del objeto, se acotará a lo largo de la investigación.

Al igual que en el contexto que presenta Alpers, el siglo XIX también se ve afectado por una revolución científica positivista en la que la observación empírica es de vital importancia, aunque empezó a considerarse el subjetivismo.

Así como en el siglo XVII la camera obscura ofreció una nueva perspectiva para la producción de conocimiento, en el siglo XIX la fotografía es muy valorada al considerarla una fiel forma de captura y apropiación del mundo, dándole un estatus de prueba o evidencia.

La autora también trata la desconfianza que identificó por parte de los holandeses hacia las representaciones y su veracidad. A pesar de que los avances tecnológicos les permitieran nuevas formas de observación, y por lo tanto de conocimiento y comprensión de la realidad, no implica que dejaran de cuestionarlos. Surgieron

⁴⁸ (Alpers, 1987, pág. 45)

comentarios sobre distorsiones, variaciones en perspectiva o tamaño de las representaciones que se obtenían a partir de su utilización; en el caso particular de la *camera obscura* por ejemplo, la imagen que produce se presenta siempre invertida: “El instrumento que ensalza por las imágenes que produce, es en sí mismo falsificador.”⁴⁹ Esa sensación de que la realidad se presenta trucada no impedía que se aprovecharan estos instrumentos tanto para fines científicos como artísticos, pues permitían la observación de una realidad amplificada y desde diferentes perspectivas: “El caso de una representación que parece real y, sin embargo, es falsa en algunos aspectos, se sitúa justamente en la frontera entre realidad y artificio, frontera que, como prueban sus pinturas de trampantojo, intrigaba a los holandeses. Lejos de minimizar la importancia de las imágenes, es indicio de lo mucho que dependían de ellas.”⁵⁰ A pesar de la distancia histórica de esta tesis con el contexto que interesó a la autora, me parece importante retomar, desde el análisis de la cultura visual, la discusión sobre la veracidad y las posibilidades artísticas en la fotografía contrastadas con la fotografía como prueba objetiva, que ya se ha comentado a lo largo del capítulo.

Muchos de los artistas holandeses de la época que estudia la autora han sido acusados de ayudarse con medios mecánicos como la *camera obscura* al realizar sus pinturas por el impecable cuidado en iluminación, perspectiva y detalle en cada uno de los elementos que aparecen en la escena, brindándole una cualidad *fotográfica*, como si los objetos representados hubieran sido calcados como reflejo

⁴⁹ (Alpers, 1987, pág. 59)

⁵⁰ (Alpers, 1987, pág. 59)

de la realidad misma. Sin embargo, la autora asegura que “más que servir de acceso a una imagen construida de la realidad, la cámara oscura da a la realidad visible directa evidencia empírica, que luego el artista utiliza en su obra. Apoyo mecánico, constructor de imágenes perspectivas o espejo de la naturaleza: la incertidumbre respecto a la utilización o las posibilidades de la cámara oscura refleja una auténtica incertidumbre respecto a la naturaleza del arte.”⁵¹

Alpers más adelante aclara que, en la época, el arte no puede ser reducido simplemente como un espejo de la realidad y comenta a partir de una cita de Leonardo da Vinci⁵² que el espejo funciona como una base pero que depende del artista componer, enfatizar y embellecer la realidad. Realizar una imagen implica la transformación de la realidad visible a una representación pictórica de ésta, pasando de la tridimensionalidad a un plano bidimensional y sujeta a muchas otras decisiones en las que el artista debe tomar en el proceso: “la realidad así retratada es una recomposición o agregado de aspectos parciales, y que esa realidad en sí no es sino parte de otra realidad mayor.”⁵³ Podemos distinguir entonces la selección de elementos a partir de los cuales se construye y compone una imagen final, un simulacro de una realidad idealizada: “Esa capacidad de la superficie pictórica para contener tal espectáculo de la realidad (un agregado de aspectos) caracteriza muchas obras de la pintura nórdica.”⁵⁴

El caso especial del daguerrotipo, en el que la placa es pulida como un espejo, nos

⁵¹ (Alpers, 1987, pág. 70)

⁵² (Alpers, 1987, págs. 88-89)

⁵³ (Alpers, 1987, pág. 94)

⁵⁴ (Alpers, 1987, pág. 94)

remite a lo que menciona la autora. La fotografía podría considerarse que funciona de la misma manera, como un espejo de la realidad, capturando a través de la luz una imagen invertida de la escena que se presenta frente al lente. Esta escena, al igual que en la pintura, es encuadrada, modificada y embellecida para obtener un resultado más estético y que cumpla con determinados objetivos. La fotografía de igual manera obtiene una imagen bidimensional, en la que la iluminación, el contraste y la profundidad de campo⁵⁵ determinan la nitidez y calidad de la imagen. En el caso del daguerrotipo se debían incluso de considerar los colores en la escena, pues la imagen monocromática era capaz de reproducir de mejor manera algunas tonalidades que otras. Se muestra así que, aunque el retrato en daguerrotipo funcionaba como la captura fiel de la imagen de una persona, el proceso de producción requería de una cuidadosa selección y acomodo de elementos, de la construcción de una escena que devolvería una imagen monocromática armoniosa.

La autora denomina “testigos” a los personajes o sujetos que aparecen en las pinturas, que sólo en determinadas ocasiones voltean a ver al espectador fuera del cuadro. La pintura italiana consideraba de antemano a un observador exterior, mientras que la holandesa daba prioridad a la realidad representada. Sin embargo, menciona algunos ejemplos en los que uno de los retratados contempla al espectador mezclando la usanza de ambas tradiciones, como en el caso de las meninas de Velázquez: “...debemos interpretarlo a la vez como una réplica de la

⁵⁵ La profundidad de campo se refiere a la cantidad de espacio al frente y detrás del punto enfocado que aparece nítido en la imagen; puede ser amplio y que todo aparezca enfocado o corto y que sólo se distinga un elemento nítido en un fondo desenfocado. Es definido por la apertura del diafragma en el lente, la distancia con el objeto, entre otras cuestiones técnicas.

realidad y como una realidad sucedánea que vemos a través de una ventana. La realidad visible tiene prioridad, pero nosotros también. Paradójicamente, el mundo visible que preexiste a nosotros es el que, al mirarnos (y en esto la princesa y su séquito se unen al pintor) nos confirma o reconoce.”⁵⁶

La fotografía en el daguerrotipo nos ofrece una ventana al pasado en la que vemos representada una realidad construida con fines específicos, entre ellos, que el objeto fue creado para ser conservado y observado. Las mujeres retratadas en los daguerrotipos casi siempre miran directamente a quien observa la pieza, esto habla de la función de la imagen y de su preconcepción al capturarla. La retratada busca la conexión con quien observará en el futuro su fotografía; la acción de mirar a los ojos implica una relación más directa e íntima, una comunicación entre quienes se observan, mientras que una mirada perdida en el horizonte es más evasiva y no pretende establecer relación alguna con quien observa.

Un retrato, sea pintado o una fotografía, implica la representación de rasgos individuales que identifican a un sujeto como único, a través de los cuales puede ser reconocido o podemos identificar similitudes o diferencias con otros. La autora retoma el retrato en la tradición holandesa: “...la estimación y favorecimiento del retrato, que constituye el núcleo de su tradición pictórica, van unidos al deseo de conservar la identidad de cada cosa.”⁵⁷ El método de obtener conocimiento a través de la observación se enfocaba también a catalogar las cosas a partir de sus semejanzas y así imponer un orden; sin embargo, al generalizar de esa manera la

⁵⁶ (Alpers, 1987, pág. 114)

⁵⁷ (Alpers, 1987, pág. 126)

información, se pierde lo valioso que encontramos en las diferencias.

Podemos identificar la atenta observación que implica realizar una imagen en la que resalten cada aspecto con el más alto detalle en cada representación; cada elemento cobra relevancia y se vuelve esencial: “Los objetos se dan a conocer al ojo escrutador no sólo por el procedimiento de enseñar sus entrañas, sino también por sus reflejos: el juego de la luz sobre las superficies distingue el vidrio del metal, de la tela, de la pasta, y sirve también para multiplicar las superficies.”⁵⁸

Disponer de una imagen así de cuidada es una oportunidad para disfrutar observándola, la representación es única y presenta detallados elementos que pueden ser atendidos como fragmentos y como conjunto. Esta descripción nos recuerda a los bodegones holandeses, bellísimas representaciones de naturaleza muerta; sin embargo, propongo prestar atención de la misma manera los elementos intencionalmente colocados que se hacen presentes en los retratos en daguerrotipos, pues han sido compuestos y cuidadosamente fotografiados como una parte importante y esencial de la imagen.

Realizando un análisis de los accesorios incluidos en las imágenes, la autora resalta como ejemplo el uso recurrente de cartas en las pinturas holandesas. Menciona algunas otras ocasiones en las que hay texto acompañando la imagen y en esos casos “el mundo pintado, en lugar de invitar a nuevas interpretaciones, lleva su significado visiblemente inscrito sobre su superficie”⁵⁹, por lo que su función está implícita y no habría lugar para simbolismos ocultos. En el caso de las cartas, el

⁵⁸ (Alpers, 1987, pág. 142)

⁵⁹ (Alpers, 1987, pág. 245)

espectador no conoce el contenido y sólo puede observar la reacción o comportamiento de quien la recibe. Alpers explica que la forma en que las cartas son representadas tiene implicaciones sociales⁶⁰ pues fue un medio de intercambio muy popular de la época: “la carta disfrutó en la época como hecho cultural e incluso tecnológico. El protagonismo de la carta en la pintura holandesa puede atribuirse, naturalmente, en parte al nivel de alfabetización (Holanda tenía el más alto de Europa), a la necesidad de los holandeses de comunicarse con sus lejanos puestos comerciales, y al perfeccionamiento del correo en la época.”⁶¹

Aunque lo más probable es que se tratara de cartas de amor, no seremos capaces de conocer el contenido de la carta: “La vista queda específicamente relacionada a representaciones de lo que está fuera de ese interior. Se relaciona con el mundo de donde la carta procede.”⁶²

Los daguerrotipos en su mayoría no contienen ningún tipo de inscripción que delate quién es el fotógrafo, la modelo, el año o lugar de captura, salvo en algunas contadas excepciones. No hay texto que acote su función o título que le brinde un significado específico, por lo que dependemos de la representación y del contexto para identificarlos a través de la imagen fotográfica. Los retratos de mujeres con la técnica del daguerrotipo comúnmente incluyen elementos o accesorios que visten o acompañan a la modelo, podemos identificar libros, abanicos y cartas, entre otros. Podemos afirmar que, de igual manera, estos objetos son incluidos pues su uso y representación tiene un significado social específico, por lo que comunicaría algún

⁶⁰ (Alpers, 1987, pág. 269)

⁶¹ (Alpers, 1987, pág. 274)

⁶² (Alpers, 1987, pág. 271)

aspecto social o cultural de la mujer que aparece en la fotografía; aunque Alpers asegura: “El significado no ha de buscarse por debajo o por detrás de la superficie de la página, sino que está hecho visible sobre ella.”⁶³

Por otro lado, la autora resalta el factor económico del arte holandés y de cómo el valor de los bienes es determinado por la relación entre compradores y artesanos. “En los relatos de los visitantes de los Países Bajos, la mención de las riquezas de las colecciones particulares se mezcla con el elogio de Ámsterdam como centro del comercio mundial.”⁶⁴ Podemos identificar entonces que la producción de representaciones visuales está íntimamente relacionada con el mercado, propiciando la competencia entre productores, e influyendo por lo tanto en el precio y la calidad de los productos. La producción de las piezas cubría una importante demanda y necesidades sociales específicas como, por ejemplo, la decoración del espacio privado.

Retomando la propuesta de Alpers, es esencial recuperar información acerca de la función e importancia de las imágenes en la época, pues brindarán información sobre su valor cultural a partir de sus usos cotidianos y aplicaciones en diferentes áreas desde la ciencia hasta el arte.

Con la recopilación de datos será posible comprender y describir de mejor manera la construcción de la feminidad a partir de sus representaciones visuales, específicamente la fotografía con la técnica del daguerrotipo. Será también necesario recuperar los motivos, causas y función del daguerrotipo como objeto, así

⁶³ (Alpers, 1987, pág. 314)

⁶⁴ (Alpers, 1987, pág. 167)

como el contexto de su desarrollo y producción.

Con la ayuda de anuncios y publicidad, se conocerá el mercado de daguerrotipos de la época, permitiendo también el análisis de la recepción e incidencia de los retratos fotográficos femeninos en la propia sociedad que los produce, no sólo para comprender mejor su uso y función social como objeto, si no que brindará información sobre los cambios y nuevas posibilidades en la construcción del ser a través de su representación visual.

Me parece que la autora, aunque afirma constantemente que no pretende buscar simbolismos en los elementos que aparecen en la imagen, los retoma en algunos momentos para explicar más acerca del contexto y su valor en la sociedad de la época. En este trabajo de investigación incluiré un catálogo con un análisis iconográfico de cada uno de los daguerrotipos seleccionados, detallando tanto el entorno como la indumentaria y accesorios que utilizan las modelos. De esta manera puedo compararlas y encontrar patrones, repeticiones o similitudes, al igual que identificar diferencias, rarezas y particularidades entre ellas. Los accesorios que aparecen en la fotografía, sean guantes, abanicos o cartas, me llevarán a buscar su muy particular función y significado en la época, así como las razones por las que son seleccionados para aparecer en el retrato y lo que comunican acerca de la modelo.

El proceso de producción de las imágenes es constantemente mencionado por Alpers, pero en vez de buscar los motivos o intención detrás de la pieza, la autora da más importancia a la función social de la imagen. Una breve explicación del

proceso de captura del daguerrotipo con todos los detalles que debían contemplarse nos ayudará a entender mejor las posibilidades y limitantes del medio, que condicionan y determinan la forma y función del daguerrotipo.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DESDE LA HISTORIA CULTURAL

Una vez comprendida la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX en México, aclarando la importancia y función de las imágenes en la sociedad, se podrá complementar con la introducción de algunas propuestas de la historia cultural.

Se eligió la historia cultural pues al analizar un objeto, en este caso las fotografías encapsuladas en los daguerrotipos, como producto de una sociedad, debemos considerar que fue ideado y creado en un entorno geográfico, temporal y cultural específico que lo condiciona, con una clara intención y función, que a su vez reincide en la cultura que lo consume; por lo tanto no debemos aislarlo bajo el supuesto de que dicho objeto, por sí sólo, pudiera darnos toda la información necesaria para un análisis e investigación, ya que perderíamos una perspectiva más completa.

Inscribirse en este tipo de historiografía presenta algunas problemáticas, por ejemplo, el trato de fuentes ambiguas sin significados transparentes, por lo que se refiere a ellas no como documentos objetivos sino como representaciones culturales; el enfoque se centra entonces en identificar prácticas sociales ligadas al objeto.

Este tipo de análisis también considera la posibilidad de múltiples interpretaciones y lecturas a partir de un mismo objeto, factor que considero beneficioso pues permite un análisis más completo y que se irá enriqueciendo a partir de la distancia histórica y condiciones de la investigación.

Con la finalidad de alcanzar una mejor comprensión de este tema que considero esencial para la presente tesis, elegí a los autores Roger Chartier y Robert Darnton.

Ambos tienen propuestas que se pueden complementar: Chartier da prioridad al proceso de producción y la relación del objeto con los receptores, mientras que Darnton da prioridad a la sociedad como productor.

Chartier se aleja de la idea de contabilizar y propone enfocarse en las particularidades del objeto de estudio. Al enfocarse en las prácticas de lectura, su propuesta resalta las relaciones entre la producción, el objeto y el lector y en como éstas afectan la producción de sentido. Por lo tanto, las producciones sociales y las representaciones que generan son al mismo tiempo esquemas que reinciden en la misma sociedad generando nuevas producciones y representaciones. El concepto de *representación* para Chartier se refiere a construcciones mentales a partir de esquemas sociales. Son constituidas y moldeadas a partir de sus propias producciones culturales, es la manera en que una sociedad se identifica, distingue y define sus normas, por lo que sus prácticas son importantes y nos hablan acerca de sus motivos e intenciones desde la producción del objeto hasta la interpretación por parte del receptor.

Por su parte, Darnton considera documentos complicados de analizar para la

disciplina histórica, haciendo énfasis en la historicidad, es decir el abismo entre la fuente y el historiador. El autor se enfoca en revelar, a través de la fuente, los ideales y la mentalidad de una sociedad específica; considera importante la cuantificación y comparación de datos, sin embargo, propone un análisis que va más allá al interpretarlos como producción cultural con una intención. El concepto de *mentalidad* como lo maneja Darnton se refiere a la forma de pensar en un momento y lugar determinado, una manera particular de entender y explicar el mundo a partir de las limitantes y posibilidades que determinan a una sociedad.⁶⁵

Otra propuesta importante de Chartier es la importancia que le da al soporte, pues aunque los dos autores hacen énfasis en el abismo temporal y de significado que hay entre el historiador y los documentos, es él quien profundiza en la cuestión de la producción de sentido a partir del soporte y el receptor. Para el autor, el sentido queda separado de la fuente y además condicionado por el contexto, soporte y receptor, mientras que Darnton afirma que a través de la historia de producción de la fuente es posible identificar la mentalidad de la época.

A continuación, se presenta la propuesta de ambos autores de manera más completa y precisa.

⁶⁵ Como antecedente, la categoría de *mentalidades* fue propuesta anteriormente por la escuela de los Annales, un movimiento francés que reformó la labor historiográfica. En la década de 1970, con la tercera generación de este grupo, surge la categoría de la historia de las *mentalidades*, retomando esta palabra de la psicología, para referirse a un estudio de la actividad humana cotidiana y las representaciones sociales, en contraste con la historia de las ideas que estudia los grandes eventos y personajes, por lo que las fuentes y métodos también cambian. (Carrasco, 2010) Consultado el 23 de febrero de 2018.

3.1 Historia Cultural según Chartier

El historiador francés Roger Chartier forma parte de una importante ruptura con la tradición historiográfica que consideraba que la cultura podía ser analizada de manera cuantitativa, agrupando datos que funcionaran como representativos; el autor asegura en cambio que la cultura está llena de signos y símbolos abiertos a interpretaciones variables por lo que no es posible aplicar leyes generales. Su libro *El mundo como representación* trata principalmente sobre la historia de las prácticas de lectura; Chartier se enfoca al análisis del lenguaje escrito, de textos y libros, del autor y el receptor, la posibilidad de diferentes representaciones y producciones de sentido a partir del mismo objeto: “..el análisis de textos, descifrados en sus estructuras, motivos y objetivo; el estudio de objetos impresos, de su distribución, de su fabricación, de sus formas; la historia de las prácticas que, al tomar contacto con lo escrito, le conceden una significación particular a los textos y a las imágenes que estos llevan.”⁶⁶

El autor propone la *historia cultural*, “una historia de las representaciones y de las prácticas”⁶⁷, de la siguiente manera: “...pensar de manera más compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las

⁶⁶ (Chartier, 1992, pág. I)

⁶⁷ (Chartier, 1992, pág. VI)

representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores.”⁶⁸

El concepto de *representación* como lo maneja Chartier es una construcción social y mental de cómo una cultura se ve o refiere a ella misma, a partir de la cual se identifica y distingue, a través de una representación social de lo que simboliza una persona, un objeto, un ritual, una práctica, una lectura, entre otros. Sin embargo, el autor enfatiza: “Cualquiera que sean las representaciones no mantienen nunca una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a las modalidades específicas de su producción, comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, a los géneros en los cuales ellas se moldean.”⁶⁹ Por lo tanto, las representaciones sociales brindan información sobre todo de las prácticas de producción que las posibilitan y condicionan, de su intención a través de la función.

Sobre su objeto de estudio en esa publicación en particular, el autor explica: “No se trata pues de atribuir a estos textos el estatuto de documentos, supuestos reflejos adecuados de las realidades de su tiempo, sino de comprender cómo su potencia y su inteligibilidad mismas dependen de la manera en que ellos manejan, transforman, desplazan en la ficción las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron.”⁷⁰ Sería un error suponer que los documentos nos brindan una realidad objetiva y transparente pues su producción e interpretación

⁶⁸ (Chartier, 1992, pág. IV)

⁶⁹ (Chartier, 1992, pág. VIII)

⁷⁰ (Chartier, 1992, pág. XII)

siempre está filtrada por factores históricos y culturales, pero es eso mismo lo que nos interesa comprender desde este punto de vista.

Chartier se enfoca a las prácticas de lectura de imágenes en otro ensayo, *Poderes y límites de la representación. Marín, el discurso y la imagen*,⁷¹ donde escribe sobre el texto y la imagen: “la irreductibilidad y la intrincación entre esas dos formas de representación – que siempre se exceden una a la otra...”⁷²; quiere decir que la imagen muestra lo que no se podría dar a entender con palabras, pero el texto “deja la imagen ajena a la lógica de la producción del sentido que engendran las figuras del discurso.”⁷³ Entonces el autor afirma que la variedad de recursos estilísticos y retóricos del lenguaje ofrecen una riqueza especial con la que la imagen no podría competir, pero a su vez las imágenes representan y expresan de manera particular situaciones en las que el lenguaje se enfrenta con una variedad de limitantes.

A partir del trabajo de Marín, Chartier asigna al concepto de *representación* una doble función: “hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando.”⁷⁴ El retrato con la técnica del daguerrotipo, en el caso del presente estudio, nos muestra un pasado, una persona ausente; asimismo el daguerrotipo como objeto, y la fotografía que contiene, condicionan a quien lo observa, y la lectura varía según las condiciones e intención del receptor.

⁷¹ Chartier se basa en la obra de Louis Marín (1931-1992), filósofo e historiador francés. Su trabajo trata la interpretación de textos e imágenes, así como el concepto de representación. Dos de sus obras más relevantes son *La Critique du discours* (1975) y *Des pouvoirs de l'image* (1993)

⁷² (Chartier, *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certau y Marín., 1996, pág. 76)

⁷³ (Chartier, *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certau y Marín., 1996, pág. 77)

⁷⁴ (Chartier, *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certau y Marín., 1996, pág. 78)

Chartier asegura que la aportación de Marín cambió la manera en que los historiadores comprenden el mundo social y su estudio permite articular de mejor manera las relaciones entre individuos y grupos en una sociedad: “en primer lugar, las operaciones de recorte y clasificación que producen las configuraciones múltiples mediante las cuales se percibe, construye y representa la realidad; a continuación, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango, una potencia; por último, las formas institucionalizadas por las cuales ‘representantes’ (individuos singulares o instancias colectivas) encarnan de manera visible, ‘presentifican’, la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder.”⁷⁵

La imagen como representación impone al tener el poder de comprobar, justificar y legitimar, especialmente el caso de la fotografía en el que la imagen fotográfica funciona como prueba. Pero de igual manera Chartier hace notar que “es preciso plantear la radical diferencia entre la lógica en acción de la producción de los discursos, y las otras lógicas, las que habitan la “puesta en visión”, el rito o el sentido práctico.”⁷⁶ Por lo tanto, la interpretación y sentido de una imagen son afectadas por cuestiones de aplicación práctica como su presentación, forma, soporte y lectura, que pueden ser completamente diferentes a la intención inicial del momento de producción.

⁷⁵ (Chartier, Escribir las prácticas. Foucault, De Certau y Marin., 1996, pág. 84)

⁷⁶ (Chartier, Escribir las prácticas. Foucault, De Certau y Marin., 1996, pág. 92)

La apuesta fundamental de la obra de Marín según Chartier es “comprender de qué manera la producción del sentido operada por un lector (o un espectador) singular está siempre encerrada en una serie de coacciones: en primer lugar, los efectos de sentido buscados por los textos (o las imágenes) a través de los dispositivos mismos de su enunciación y la organización de sus enunciados; a continuación, los desciframientos impuestos por las formas que dan a leer o a ver la obra; por último, las convenciones de interpretación propias de un tiempo o una comunidad.”⁷⁷

La propuesta de Chartier se aleja de una disciplina histórica dura y objetiva, y aunque pareciera que las representaciones plasmadas en imágenes (como las artes pictóricas por ejemplo, o en el caso del presente estudio, las fotografías) fueran documentos poco confiables para obtener información válida, el autor sostiene que todo tipo de representación es fuente significativa pues, aunque no es obvia y transparente, sí contiene códigos, formas y finalidades específicas que son inscripciones de una sociedad en un tiempo y espacio acotados, así como de sus rituales, clasificaciones y percepciones, de su cultura, condiciones socio-económicas y políticas. De la fotografía en el daguerrotipo no podremos identificar la identidad de la retratada, sin embargo, al estudiar la imagen en su contexto de producción y su función social, podremos entonces reconocer las normas sociales que la condicionan para elegir representarse de tal o cual forma. Es un estudio, no iconográfico, sino de las prácticas sociales de representación, producción y uso de los objetos culturales.

⁷⁷ (Chartier, Escribir las prácticas. Foucault, De Certau y Marin., 1996, pág. 97)

Las representaciones y prácticas culturales relacionadas a la imagen reinciden en la propia sociedad que las produce, en el caso de los daguerrotipos, los retratos sin duda tendrían una gran influencia de los retratos pintados de la aristocracia y los círculos socioeconómicos altos en cuanto a estética y estilo, pero también deberá notarse una imitación de la indumentaria, pose y actitud. El siglo XIX, la época citada en cuestión, está marcada por la lucha social entre clases, y las representaciones colectivas son un claro ejemplo y prueba de la deseada ascensión social.

Por lo tanto, así como el daguerrotipo retoma cánones estéticos establecidos, de igual manera genera nuevas formas de representación, prácticas y rituales sociales.

Para Chartier es muy importante el soporte físico y material, pues además de que la construcción y forma del objeto están condicionadas por la función, es también contenedor y conductor que posibilita una transmisión más clara del mensaje según la intención original. Un daguerrotipo, contra una fotografía digital del mismo, implica una separación de su soporte representando un cambio importante en su apreciación para la producción de sentido. Es por eso que, para un análisis idóneo, considero esencial el acceso inmediato al daguerrotipo, permitiendo manipular el objeto y así evitar recortes u omisiones de algún detalle que puedan limitar la observación en una reproducción digital.

El autor también da prioridad al análisis del objeto material no sólo desde el punto de vista cuantificable sino considerando las posibilidades de apropiación individual

del receptor.⁷⁸ Todas las circunstancias que condicionan y determinan la forma física del objeto influyen en las prácticas de recepción y en la producción de sentido.

La serie de daguerrotipos que he seleccionado a favor del presente estudio, permite la comparación de elementos comunes entre ellos, permitiéndonos ver patrones culturales, así como las distinciones individuales, pero en este análisis la intención es alcanzar un entendimiento superior considerando las formas de representación particulares de la mujer que elegía retratarse con la técnica del daguerrotipo en el siglo XIX.

Los patrones culturales son las normas bajo las que se desarrolla un individuo dentro de una sociedad, éstos incluyen campos tan variados como la ciencia, el arte, las leyes, las creencias, los rituales, la moral, las tradiciones, la indumentaria, entre otros. Todos estos patrones son los que permiten diferenciar e identificar a una cultura específica contra otras; los patrones culturales dan un sentido de pertenencia y unidad a un grupo social a la vez que condicionan el comportamiento de los individuos.

A través del análisis de los daguerrotipos podremos identificar ciertos patrones que bien podrán permear en todas las fotografías seleccionadas por igual, y por lo tanto ofrecen información acerca de las mujeres que aparecen en los retratos, así como de su entorno cultural y social; en caso de encontrar variaciones entre ellos o que los patrones no apliquen como generales entonces nos encontramos con condiciones diferentes que pueden indicar un cambio temporal, social o geográfico.

⁷⁸ (Dosse, 2007, pág. 163)

Considerarlos e identificarlos nos ayudará a fechar y posiblemente a delimitar un contexto mucho más preciso para el grupo de daguerrotipos seleccionados.

En el caso particular de esta tesis, aunque los daguerrotipos presentan características en común, son las diferencias y rarezas las que ofrecerán información que permita acotar y guiar la investigación. Las representaciones, entendiéndolas como construcciones mentales y sociales, se ven reflejadas en los daguerrotipos, mostrando las expectativas y normativas que tuvieron las mujeres retratadas. Un libro del siglo XIX que explica la elegancia en las costumbres de la sociedad, tiene apartados específicos sobre cómo debe verse y actuar la mujer, por ejemplo:

“Ni para la calle ni para el interior de su casa usa vestidos excéntricos, y repudia todo color vistoso y que llame la atención.

El tono de su voz no es fuerte, ni débil, ni afectado, habla con naturalidad.”

“Una joven no debe retratarse á cada momento, y, sobre todo, no distribuye su fotografía á diestro y siniestro. Puede regalarla a sus parientes, á las amigas de carácter formal que sean incapaces de dar su retrato á gentes que no deban poseerlo.”⁷⁹

Todas éstas normas acerca del comportamiento ideal de una mujer son sin duda construcciones sociales, un acuerdo común que rige la vida social y cualquier falta a lo establecido sería considerado transgresor o de mal gusto. Las mujeres que aparecen en los daguerrotipos seguramente mantenían una representación

⁷⁹ (Staffe, 1876, págs. 132-134)

idealizada de la mujer como ejemplo a seguir en su vida cotidiana, pero sería mucho más evidente en el caso de una sesión fotográfica, donde sus expectativas y posibilidades serán identificables a través de lo visto: el entorno, su actitud y expresión, su indumentaria y accesorios; y como deja ver el ejemplo anterior, el retratarse era un evento especial y esporádico.

El autor hace énfasis en notar la distancia entre la intención inicial por parte del creador, y la interpretación final que tendrá el receptor a partir de su subjetiva lectura que puede resultar similar o totalmente ajena del sentido original. Esta distancia puede existir en la misma cultura entre quien produce y quien consume el objeto de interés, pero puede ser también una amplísima distancia geográfica y temporal la que afecta al nuevo receptor. Además, para el autor no existe una sola interpretación, sino que hay una historia de lecturas que están indudablemente relacionadas con la cultura en su tiempo y espacio, su estructura social y normativa, y que a partir de éstas generan nuevos y específicos esquemas y productos sociales. La riqueza de su propuesta está en la variedad de interpretaciones a lo largo de las diferentes épocas y lugares, en distintas circunstancias y por diferentes lectores.

3.2 Historia de las mentalidades según Darnton

El historiador cultural estadounidense Robert Darnton, publica en 1984 "*La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*", un trabajo sobre *l'histoire des mentalités* que "investiga la forma de pensar en Francia en el

siglo XVIII. Intenta mostrar no sólo lo que la gente pensaba, sino cómo pensaba, cómo construyó su mundo, cómo le dio significado y le infundió emociones.”⁸⁰

En el capítulo *“Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca”* el autor analiza las variantes históricas, geográficas e interpretativas de los cuentos de hadas clásicos. “Las grandes recopilaciones de cuentos populares hechas a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX ofrecen una rara oportunidad de ponernos en contacto con las masas analfabetas que han desaparecido en el pasado sin dejar huella. Rechazar los cuentos porque no pueden fecharse y situarse con precisión, como otros documentos históricos, es volverle la espalda a uno de los pocos puntos de acceso al mundo mental de los campesinos del Antiguo Régimen.”⁸¹

Robert Darnton elige fuentes inusuales y complicadas de estudiar desde el punto de vista histórico, al no poder fecharse y situar su lugar de origen con exactitud, pero es precisamente a partir de ese esfuerzo que su propuesta se vuelve relevante. En este caso particular, los daguerrotipos de la colección analizados cuentan con vacíos importantes de información, entre ellos la fecha y lugar de producción, que considero una oportunidad, y no un obstáculo para este trabajo de investigación.

El autor indica que “es historia con espíritu etnográfico”⁸², teniendo presente la distancia histórica y la otredad: “Es necesario desechar constantemente el falso sentimiento de familiaridad con el pasado y es conveniente recibir electrochoques

⁸⁰ (Darnton, 2002, pág. 11)

⁸¹ (Darnton, 2002, pág. 24)

⁸² (Darnton, 2002, pág. 11)

culturales.”⁸³

La declaración expuesta establece la imposibilidad de asumir que la sociedad actual podrá entender claramente los documentos como contemporáneos, a partir de las condiciones y conceptos actuales, pues estas se encuentran bajo constante cambio a través de la historia y no necesariamente tienen el mismo significado o funcionalidad para la sociedad ajena y lejana bajo investigación.

Al igual que Chartier, Darnton resalta el cambio de intereses en la nueva manera de hacer historia que se aleja de otras tradiciones historiográficas que se basaban en la recolección y cuantificación de datos, con la posibilidad de aplicar los métodos cuantitativos también a la cultura y no únicamente a cuestiones económicas o demográficas: “...los objetos culturales no son fabricados por el historiador, sino por la gente a la que estudia. Les dan significado. Necesitan ser interpretados, no contados [...] la explicación puede encontrarse en un interés excesivo por la cuantificación de la cultura y en un menosprecio del elemento simbólico en las relaciones sociales.”⁸⁴

Darnton afirma también que los historiadores deben considerar que las culturas modelan la manera de pensar y que, hasta cierto punto, el lenguaje se encuentra con las fronteras del significado. Su objeto de estudio, los cuentos, son textos que no pueden leerse como si fueran atemporales, el autor incluso comenta que tampoco están llenos de simbolismos ocultos como muchas interpretaciones han

⁸³ (Darnton, 2002, pág. 12)

⁸⁴ (Darnton, 2002, pág. 261)

asegurado.

La comprensión y análisis de los cuentos, bajo la percepción de Darnton, exigen conocer el contexto, orígenes y otros significados recurrentes e implícitos en ellos, pues los cuentos evolucionan y se adaptan a nuevas coordenadas espaciales, temporales y culturales. De esta manera, funcionan como documentos históricos: “en vez de expresar el funcionamiento inmutable del ser interior del hombre, sugieren que las *mentalités* han cambiado.”⁸⁵

Los campesinos de la época que figura en los cuentos, explicaban y representaban su compleja situación a través de los relatos que eran transmitidos de generación en generación de manera oral. La propuesta de Darnton es valiosa pues demuestra que una producción cultural, tan ambigua, llena de imaginación y folclore como los cuentos de hadas, funciona como fuente válida para la historia obteniendo una representación de la mentalidad de la época, las posibilidades y el horizonte de expectativas de los campesinos: “Por esto, cuando se examinan las versiones campesinas de Mamá Oca, anteriores a Perrault, se encuentran elementos de realismo, no descripciones fotográficas de la vida en los establos (los campesinos en realidad no tenían tantos hijos como hoyos un cedazo, y no se los comían), sino un retrato que corresponde a todo lo que los historiadores sociales han podido recoger de los archivos. Este panorama es idóneo, y lo idóneo fue importante. Al mostrar cómo era la vida, *terre á terre*⁸⁶, en las villas y en los caminos, los cuentos ayudaban a los campesinos a orientarse. Mostraban el comportamiento del mundo

⁸⁵ (Darnton, 2002, pág. 19)

⁸⁶ terrenal, mundana

y la locura de esperar algo que no fuera crueldad de un orden social cruel.”⁸⁷ A través de dichas afirmaciones encontramos que Darnton resalta la importancia y necesidad de encontrar concordancia entre las producciones culturales y otras fuentes de la época, pues es así como podrá fundamentar sus propuestas y dar validez a los cuentos como documento histórico.

Su objeto de estudio es comparable a los daguerrotipos en el sentido que es una producción cultural, complicada de fechar y, aún más identificar al modelo o fotógrafo si no se tiene ninguna información al respecto; sin embargo, es un puente que nos permite acceder, no a una representación objetiva y transparente de la realidad de la época, sino a una representación construida a partir de sus experiencias, posibilidades y expectativas.

De esta manera, los retratos fotográficos encapsulados en los daguerrotipos nos muestran mujeres de la manera en que ellas querían ser recordadas; esa imagen revela su esencia, gustos, personalidad y condición social y económica, por lo que es posible asumir que se arreglaban especialmente para la ocasión. La modelo al posar se convierte por un momento en actriz de sí misma.

En la actualidad, al estar acostumbrados a ser fotografiados constantemente, posar frente a un lente y observar nuestra imagen ser capturada y compartida a la velocidad que permite la tecnología contemporánea, implica que la reproducción de nuestra imagen no impone ni representa el mismo significado para nosotros que para los retratados con la técnica del daguerrotipo. Considerando la distancia

⁸⁷ (Darnton, 2002, pág. 46)

temporal, es entonces importante comprender que la intención, significado y función del retrato fotográfico son diferentes en distintas épocas.

Nosotros podemos fotografiarnos (significando un cambio importante ser al mismo tiempo fotógrafo y modelo) cientos de veces hasta conseguir una imagen que nos parezca placentera y el proceso puede repetirse constantemente. Un daguerrotipo presenta una imagen que conllevó un arduo procedimiento, con una técnica y un proceso lentos y complicados, materiales costosos, una cuidadosa planeación y construcción de la escena, pero sobre todo una experiencia que resultaba emocionante para el modelo, pues podría ser la única oportunidad para capturar y conservar su imagen para el porvenir; la modelo debía verse digna y elegante, vestida con sus mejores galas y retratada de acuerdo a sus ideales y aspiraciones.

Así, por más familiarizada y habituada que esté la sociedad contemporánea a convivir y comunicarse a través de imágenes hoy en día, no se debe suponer un acceso inmediato y transparente al significado y valor histórico del daguerrotipo del siglo XIX, a partir de nuestros conceptos y condiciones actuales. La historicidad de las piezas implica que son objeto de estudio interesante para la disciplina histórica, a partir del abismo temporal que hay entre el objeto y quien lo observa y cuestiona.

El fotógrafo y la modelo se encuentran inmersos en una sociedad y cultura muy distinta a la nuestra, con su propio lenguaje, estética, rituales, referentes y mentalidad. Al intentar analizar la pieza a partir de nuestras condiciones actuales, sin considerar esta distancia, nos encontramos con el problema de buscar comunicarnos en un idioma extranjero, intentando explicar y comparar algo que no

conocemos con algo que creemos que resulte parecido. Es de extrema importancia acortar esa distancia para conocer sus motivos, intereses y preocupaciones, así como sus ideales, posibilidades y expectativas, con la esperanza de que el estudio de la cultura podrá ayudarnos a entender su forma de pensar y por lo tanto sus intenciones y peculiaridades al retratarse con la técnica del daguerrotipo en la época determinada.

Los daguerrotipos seleccionados son sin duda un objeto complejo con ausencia de información documental específica, permitiendo retomar la propuesta de Darnton por dar protagonismo y validez a fuentes complicadas de analizar. Los retratos presentan un reto metodológico importante, sin embargo, la ausencia de información brinda oportunidades para el análisis y nuevas propuestas desde la disciplina histórica. La mentalidad de una época, sus ideales y formas, son identificables a través de las producciones culturales, por lo tanto, los retratos ofrecen información específica sobre las condiciones de las mujeres que en ellos aparecen.

A modo de conclusión para esta sección, podemos afirmar que observar un retrato en daguerrotipo sigue siendo parte de una experiencia social, y que por más amplia que sea la distancia histórica, sigue siendo su función como objeto ser conservado y apreciado, mientras que su función social se completa en el efecto que provoca en quien lo observa, identificando en la fotografía a una persona, ausente y lejana en el tiempo, con una historia que contar. La historicidad de la pieza y el cambio en

su función a través del tiempo la convierte en un documento interesante con múltiples posibilidades de análisis.

Aunque las fotografías en los daguerrotipos nos ofrecen siempre diferentes personas, en diferentes condiciones y con diferentes características, todas ellas comparten y se encuentran inmersas en una sociedad y entorno cultural específicos que delimitan sus rituales, tradiciones, costumbres, miedos, ideales y expectativas que a su vez son afectadas por su condición familiar, social, laboral, económica, política, religiosa, entre muchas otras. Todas estas particularidades, que los autores manejan como mentalidades y representaciones sociales, son capturadas y reveladas en pequeños detalles dentro de las fotografías; al comparar la muestra de daguerrotipos de mujeres de la colección de Franz Mayer seremos capaces de identificar tendencias y similitudes que nos permitan identificar una cultura compartida.

3.3 Emotividad de la imagen

Los daguerrotipos introdujeron una nueva forma de representación para la sociedad de la época; retratarse era un ritual de autoanálisis pues era una imagen con una importante función social y emotiva que permanecería tiempo después de que el modelo envejeciera o muriera. El retratarse era un evento raro y especial, un *performance*: la mujer decide quién es, quién quiere ser y cómo quiere verse, es una toma de decisiones reflexiva pero no filosófica sino enfocada a la función social del objeto final. La fotografía final muestra una identidad construida que será

entendible y reconocible. No significa que la escena mostrada sea falsa o que su intención fuera engañosa, pero sin duda se busca favorecer al modelo y enfatizar su intención. Quizás la mujer se retrata en alguna edad o evento significativo, como un rito de paso, para obsequiarlo, o para conservarlo y exponerlo en su hogar; todo esto se irá revelando a lo largo de la investigación.

Podríamos empezar a jugar con conceptos como recuerdo o memoria que están fuertemente relacionados con la imagen fotográfica y que tendrían un especial significado en la era victoriana, cuando surgieron rituales tan particulares como la fotografía post-mortem. Los retratos fotográficos presentan la oportunidad a los individuos de trascender a través de una imagen que sería conservada por sus conocidos o familiares; sin duda el daguerrotipo contendría una fuerte carga emocional cuando en él se contempla a un ser querido que ya no está. El caso de la fotografía post-mortem, común en Europa y América a mediados del siglo XIX, es un claro ejemplo pues surge como una forma de rendir homenaje y más tarde recordar al recién fallecido. En la era victoriana había una alta tasa de mortalidad, por lo que la muerte era un tema familiar y cotidiano. Antes de la invención de la fotografía, los retratos post-mortem pintados eran exclusivos de figuras públicas reconocidas o de círculos socio-económicos altos, para conmemorar y recordar al fallecido. Los primeros daguerrotipos post-mortem en América del norte aparecen en 1841⁸⁸ y en los siguientes años ofrecerían la posibilidad a las clases media y baja de participar en ese ritual funerario y de duelo. Tomados el mismo día del deceso, este tipo de retratos muestran al difunto retratado solo y como si durmiera,

⁸⁸ (Hannavy, 2008, pág. 1164)

o acompañado por los familiares que le sobreviven. La imagen post-mortem ofrecía consuelo a la familia representando el fin de un ciclo y el comienzo de otro; la fotografía es un objeto tangible que representa al ausente, conmemoraba al ser querido y causaba la sensación de que capturaba su esencia, convirtiéndose en un objeto atesorado y con altísimo valor sentimental siendo la única imagen existente del individuo.

Joan Fontcuberta en el capítulo “Videncia y evidencia” de su libro *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, menciona que tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad dependen de la memoria, tomando la premisa de que nada es eterno y la muerte es inevitable, la fotografía captura entonces los recuerdos, funcionando como una edición y selección de las memorias que queremos conservar. El autor explica: “Fotografiamos para [...] afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.”⁸⁹

Los conceptos de recuerdo, memoria, olvido y muerte me parecen esenciales para el estudio de la imagen fotográfica pues van de la mano con la selección de lo que decide capturarse o lo que no y de qué manera, en qué momento y condiciones, así como de la función nostálgica del retrato con la consciencia de que todo es finito, convirtiéndose en un *memento mori*.

El tema de la memoria y la fotografía ha sido muy discutido por críticos y teóricos.

⁸⁹ (Fontcuberta, 1997, pág. 59)

Roland Barthes las contrapone y argumenta que la fotografía no funciona como memoria, si no que la bloquea.⁹⁰ Para Krakauer, la fotografía es muy distinta a la memoria, pues la imagen fotográfica es demasiado completa, coherente y lineal en su articulación del tiempo y el espacio, mientras que la memoria es “selectiva, borrosa en su contorno, intensamente subjetiva, a menudo incoherente, e invariablemente cambia con el tiempo, una forma convenientemente maleable de la ficción”.⁹¹ La fotografía pareciera que es una ayuda para la memoria, considerada una manera fiel de documentar, probar y legitimar; pero podría ser engañosa, o incompleta, para los autores que menciono captura demasiada información precisa para funcionar como memoria, y es cierto que nuestros recuerdos rara vez se parecen a lo que vemos en una fotografía.

Recupero entonces esa cualidad nostálgica, emotiva y trascendental de la imagen fotográfica, pues el encargo de un retrato, específicamente un daguerrotipo, tiene la cualidad de ser compartido y atesorado. La fotografía muestra a una mujer inmersa en una cultura que la forma y condiciona, la guía en cómo debe verse y cómo debe actuar; por su parte, el daguerrotipo como objeto tiene influencias de modos de representación anteriores y su forma está condicionada por la técnica y por su función. Pero no debemos olvidar la intención, la parte sentimental y emotiva que se encuentra vinculada con el proceso de captura y en la función social del objeto.

Joan Fontcuberta también trabaja la relación de la cultura y sus producciones, así como la construcción de validez, pero se enfoca en específico a la fotografía. Su

⁹⁰ (Batchen, 2004, pág. 15)

⁹¹ (Batchen, 2004, pág. 16)

opinión es contundente: “Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa "inventar". La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones.”⁹²

El documentalismo fotográfico puro se basa en la autenticidad y la falta de expresión individual, dando como resultado una imagen objetiva y sin mayor manipulación que la necesaria para operar la cámara, pero este principio es constantemente cuestionado pues parece inevitable dejar el sello del fotógrafo en la imagen, ya que con la simple toma de decisiones como el encuadre y el momento de la captura significan una importante edición y planeación previa. La cámara requiere ser manipulada para funcionar y no puede quedar exenta de la perspectiva e intención del operador. La fotografía documental, además, contiene un mensaje dirigido a un receptor, entonces la imagen puede estar acompañada de un título o texto, o el orden o entorno en que se presenta puede afectar de manera significativa la lectura de dicho mensaje, por lo tanto, la lectura de una fotografía no está aislada. Además, el receptor tiene cierto conocimiento y perfil cultural, que lo puede llevar a tener variaciones al descifrar el mensaje, por lo que es complicado obtener una imagen realmente objetiva y neutra. Una fotografía tiene una fuerte carga de información, pero la lectura depende del saber histórico y cultural del receptor, que intenta descifrar el código de lo que percibe en la imagen. Es contraproducente pretender que el sentido que impone el contexto en que se presenta la fotografía no afecta nuestra lectura, y menos aún debemos pensar que le brinda o quita validez, pues la

⁹² (Fontcuberta, 1997, pág. 167)

misma imagen en diferente contexto puede comunicar diferentes cosas: “La descontextualización no sólo modificaba un valor de uso, sino que sobre todo pulverizaba la noción misma de que la fotografía es la prueba de algo, el soporte de una evidencia.”⁹³

Encontramos de nuevo un enfrentamiento entre la intención original en la producción de la imagen (si es que en verdad puede conocerse) y la intención del receptor en una temporalidad diferente. El autor comenta: “Nuestra perspectiva diluye las condiciones de trabajo y las intenciones de todos esos fotógrafos y, en la duración en tiempo, sólo quedan imágenes, imágenes que se parecen. Los discursos que las justificaban se convierten en espectros que, como el alma, abandonan el cuerpo. La fotografía lo estetiza y cosifica todo por igual, transforma la naturaleza en un trofeo, igual que el cazador cuando se cobra una pieza.”⁹⁴

El observador se acerca a la imagen fotográfica porque encuentra en ella algún interés, sin embargo, es importante realizar un análisis del contexto, encontrar suficientes referencias y comparaciones (pues la misma fotografía podría aparecer en diferentes contextos y con diferente título, y por lo tanto diferente función o mensaje) para no encasillar nuestros resultados forzando la imagen para que encaje, y por lo tanto limitando las posibilidades de interpretación.

⁹³ (Fontcuberta, 1997, pág. 65)

⁹⁴ (Fontcuberta, 1997, pág. 70)

Recupero la propuesta de Fontcuberta pues se enfoca de lleno a la imagen fotográfica. Considera que es una fuente con múltiples posibilidades de lectura e interpretación, pero se debe ser cauteloso y tener en cuenta que el significado y función de la imagen varían a través de los años y cambian dependiendo del contexto en que se presenta u observa. En este caso de nuevo es importante el soporte, pues no nos dice lo mismo ver un daguerrotipo de primera mano en un archivo (que ya condiciona de alguna manera nuestro acceso y lectura del objeto en cuestiones tan simples como su organización) o ver su reproducción digital en una revista de moda o publicación sobre técnica fotográfica; cada una obtendrá y mostrará información diferente del mismo objeto pues se dirigen a un público con intereses definidos. Dependerá del investigador considerar estas variaciones que pueden tanto enriquecer como confundir la lectura de la fotografía.

Puedo concluir que el daguerrotipo es un claro ejemplo de una imagen llena de emotividad, su función como imagen y como objeto es puramente social, la modelo se retrata para trascender y ser recordada de esa manera, en ese momento y en esas condiciones. El objeto es atesorado y se recurre a él como a un recuerdo. El daguerrotipo nos presenta algo que fue y que no volverá. A partir de lo que menciona el autor se debe entender que la imagen no es transparente, sino que es una fabricación a partir de una intención específica. La fotografía, a pesar de capturar la escena que se presenta frente al lente a través de la técnica del daguerrotipo, que parece un espejo en que se refleja la realidad desfasada que nos presenta, es *ficción* (recurriendo a la palabra utilizada por Fontcuberta), pues en todo su proceso

de creación y enmarcado, cada detalle en esa imagen es minuciosamente planeado y cuidado para obtener un resultado de calidad. Considero sin embargo que estas fotografías, emotivas e *inventadas*, nos brindan una oportunidad para comprender y conocer mejor la mentalidad, contexto social y cultural de las retratadas a partir de la técnica y sus formas de representación.

4. CONCLUSIONES

En este capítulo se delimitaron los conceptos y metodologías de análisis pertinentes y a utilizar en el trabajo de investigación, partiendo de la hipótesis planteada anteriormente: la representación femenina a través de la técnica del daguerrotipo durante la segunda mitad del siglo XIX en México no muestra una realidad objetiva y transparente, sino una percepción de la época, que permite el acceso a los ideales sociales, morales y estéticos entendiendo el retrato como una construcción premeditada.

La aplicación de la crítica inferencial permitirá conocer qué factores y causas determinan el propósito y la toma de decisiones al realizar un retrato con la técnica del daguerrotipo. Este método favorece una comprensión más clara del propósito a partir de la reconstrucción del proceso de producción. La reconstrucción incluirá tres factores importantes: la descripción, que son palabras y conceptos referentes al daguerrotipo; el problema, que son las condiciones de posibilidad técnicas a partir de las cuales se resuelve el cometido; y la cultura, que es el contexto que delimita las posibilidades y recursos a utilizar. Son los tres vértices del triángulo de la

reconstrucción de Baxandall, que permiten proponer la intención y propósito detrás de la pieza.

El retrato en daguerrotipo es una manifestación social, por lo que comprender sus condiciones de posibilidad desde la técnica permitirá identificar su importancia, función y significado social. En este trabajo de investigación, la técnica fotográfica refleja las particularidades de la producción, la relación de lo representado y de su representación, así como sus motivos, causas y función. Las representaciones visuales son determinantes pues reflejan ideales y normas de la sociedad que las produce y consume. La cultura visual, desde la perspectiva de Alpers, resalta el importante papel que juegan las imágenes, en este caso los retratos encapsulados en los daguerrotipos, en su particular marco cultural. Contextualizar a través de un análisis hermenéutico permite comprender las condiciones de producción y función social, que serán guías a lo largo del trabajo de investigación.

Los daguerrotipos se analizan de acuerdo con las propuestas de Chartier y Darnton: no reflejan una realidad objetiva si no que es necesario entenderlos como representaciones que nos hablan acerca de los ideales de la sociedad que los produce. Nos enfrentamos con una ausencia, una sociedad lejana que ha desaparecido y nuestro recurso para intentar conocerla y comprenderla son sus producciones y representaciones culturales que tienen su muy particular intención y función histórica. A partir de las representaciones, los retratos en este caso, podemos identificar la construcción de la identidad femenina y las relaciones sociales que la determinan. Este punto de vista que prioriza la historicidad, favorece el estudio de la recepción del daguerrotipo a partir de su función, tanto en la época

delimitada como en la actualidad, delimitando las posibilidades registro documental, artístico y estético.

La historia cultural permite descifrar las mentalidades y representaciones sociales a partir de la técnica fotográfica, identificando rastros de la intención original y también desde lo no intencional. Las aspiraciones individuales, así como las relaciones y estructuras sociales, son reveladas en la fotografía, en su proceso de producción, su uso y función social.

Al ser un método de representación completamente novedoso y de vanguardia para la época, significa una experiencia extraordinaria para la modelo y mostrará residuos de emotividad. La relación de la sociedad con la técnica fotográfica, específicamente el retrato, empieza a transformar las formas de presentación y auto-representación. Las mujeres que aparecen en los retratos están inmersas en una sociedad con normas culturales específicas; sin embargo, la sociedad y sus normas se moldean con el paso del tiempo, por lo que se puede apreciar cómo, a través de una nueva técnica de representación, el régimen de lo artístico y lo estético puede influir en el régimen de lo histórico y lo social.

El daguerrotipo como objeto es una importante herencia cultural, requiriendo de un estudio más especializado, que favorezca no sólo su cuidado y conservación, sino que motive nuevas formas de análisis, manejo y presentación para fomentar un conocimiento más amplio de las fotografías como artefactos históricos.

El siguiente capítulo se enfocará en el contexto social y cultural específico que envuelve a las mujeres retratadas en los daguerrotipos. A partir del catálogo que se

realizará de la muestra de daguerrotipos del archivo Franz Mayer, se acotará la temporalidad con mayor precisión, así como mucha de la información iconográfica que guiará el análisis sobre la representación femenina, que incluirá el comportamiento y arreglo personal, prácticas sociales, horizonte de expectativas, entre otros. Así mismo, se recopilará una sección que englobe la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX en México, revisando la función y relevancia de las imágenes desde la ciencia, el arte y la tecnología.

II. CULTURA VISUAL: DE LO ARTÍSTICO A LO SOCIAL

1- INTRODUCCIÓN: RELACIÓN E INFLUENCIA ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA

Muy anteriores a la fotografía, los retratos pintados eran realizados por encargo y serían exclusivos de las clases socioeconómicas altas, funcionando como reafirmación de la condición social de quien aparecía en la imagen. Políticos, intelectuales y la alta burguesía buscaban que su imagen trascendiera a través de una pintura de caballete, dejando registro de su condición social, su oficio y su forma de vida.

Los pintores buscarían resaltar y plasmar las características físicas distintivas del individuo, a fin de lograr una representación fiel e identificable, pero idealizada, al embellecer y suavizar facciones. Los retratos pintados de mediados de siglo se distinguen por su sobriedad y por una representación dignificada del sujeto.

Los formatos más comunes eran rectangular u ovalado, con fondos oscuros y simples; los sujetos aparecen ataviados con sus mejores galas y accesorios, de pie o sentados en adornados sillones, con la vista hacia el espectador. Se incluían también cortinas o muebles como decoración y que daban la impresión de un entorno más acogedor.

Sin embargo, dependiendo el motivo del encargo del retrato, éste podía editarse o decorarse con símbolos y motivos que cumplieran con la función o mensaje

deseados; ya fuera una línea de texto que registrara la edad o condición del sujeto, flores, libros, animales, cartas, entre otros elementos que guardan significados específicos.

Una costumbre de la época eran los retratos de niños fallecidos, en los que suelen aparecer con vida, de pie y arreglados como si fueran de más edad; algunos son retratados con juguetes, la gran mayoría con flores, y se podía incluir en la imagen su nombre y la fecha de deceso. Este tipo de retratos son un claro ejemplo de la emotividad y significado social que conllevaban las representaciones de seres queridos.

También se usaban los retratos en miniatura de acuarela sobre marfil, que podían llevarse como joyas o prendedores. Este tipo específico de representación surgiría en Europa siglos atrás y continuaría hasta ser reemplazado por la fotografía. El usuario portaría con orgullo la fina imagen del ser querido, que como decoración podía incluir grabados, pequeñas flores o incluso cabello de la persona retratada.

Con la invención del daguerrotipo, aparece una nueva técnica que posibilitaba la obtención de una imagen instantánea y una representación fiel del mundo. En el retrato fotográfico, se capturaba la imagen idéntica de la persona, como no lo había logrado la pintura. El proceso fotográfico ofrecía entonces nuevas posibilidades de representación, y con el tiempo, también posibilitaría la democratización eventual y acceso a un mercado más amplio.

A pesar de que el oficio fotográfico comenzó a quitar terreno a los pintores – y muchos de ellos se convertirían en fotógrafos al ver el potencial del negocio –, la

pintura académica empezaría a transformarse y a consolidarse a partir de la influencia europea y adaptándose a los eventos y temática nacionales. Sin embargo, los retratos pintados posteriores a la invención de Daguerre, retomarían algunas de las pautas estéticas que empezaría a introducir los estudios fotográficos y que sin duda modificaron los ideales de representación.

Es claro que los primeros retratos fotográficos imitan los cánones utilizados en los retratos pintados de la época: el fondo oscuro y simple, la indumentaria y pose de los modelos, al igual que las cortinas, muebles y accesorios como libros y cartas. Pero conforme se perfeccionó el proceso fotográfico, el ritual de captura de retrato pasó de largo, complicado y tedioso, a ser rápido, práctico y accesible. Los retratos hacia finales de siglo, como las tarjetas de visita, dejan atrás la rigidez y sobriedad de los daguerrotipos hacia imágenes más dinámicas y teatrales. Las nuevas formas de representación fotográfica transformarían de vuelta al retrato pintado.

Es importante resaltar que la función final de la imagen determina la forma, tanto para los retratos pintados como para los fotográficos: los retratos de niños fallecidos, al igual que los daguerrotipos, indican una apreciación privada y personal; mientras que las miniaturas como accesorios, las tarjetas de visita y los grandes retratos al óleo de personajes de la élite son producidos con la intención de una apreciación social mucho más amplia.

La siguiente comparación entre un retrato realizado por Francisco Morales Van den Eyden, pintor clásico mexicano de la época, contra las nuevas formas del daguerrotipo, pone en evidencia cómo se entrelazan y transforman mutuamente

ambas técnicas: “Estas imágenes cultivadas por Morales se enmarcan en un tipo de retrato familiar que se caracteriza por sus pequeñas dimensiones y un exagerado verismo en la representación del modelo, lo que delata un consumo eminentemente privado, al cual tendrá acceso el amplio espectro social que constituye la clase media. Se desarrolla a partir de la década de 1860 y se mantiene hasta finalizar el siglo, observándose una fuerte influencia de la fotografía tanto en la concepción oval como en el naturalismo que define a estas obras.”⁹⁵

Algunos retratos de caballete posteriores, más elaborados, presentaban fondos con paisajes, que recuerdan los grandes telones pintados como escenografías teatrales, que empezaron a utilizarse a finales de siglo en los retratos fotográficos en estudio. Los pintores también encontrarían en la fotografía una gran herramienta al empezar a usarlas como referencia. Los fondos borrosos (o desenfocados) detrás de un motivo o modelo pintado con nitidez, son retomados de la profundidad de campo obtenida en las fotografías.

A principios de la década de 1840, cuando el daguerrotipo llegaría a México, ¿qué llevaría a una mujer a retratarse a través de un proceso experimental y en extremo vanguardista, cuando prevalecen los retratos pintados como símbolo de estatus? Conocer la condición y posibilidades de las mujeres de las clases media y altas del país, permitirá identificar la intención y razones detrás de los retratos en daguerrotipos, la selección de indumentaria y accesorios, así como comprender la

⁹⁵ (Spínola, 2001, pág. 115)

experiencia que representaba el ritual de captura del retrato en estudio en colaboración con el fotógrafo.

2- MÉXICO EN EL SIGLO XIX (1839-1860)

El contexto que se revisará brevemente, de acuerdo con la versión de Josefina Zoraida Vázquez⁹⁶, se compone de los sucesos a partir de la independencia, en 1810, hasta la intervención francesa y la instauración del segundo imperio, en 1864. La situación del país es cambiante y compleja, y el daguerrotipo llega a tierras mexicanas para encontrarse con este panorama inestable.

México, a principios de siglo, pasaría por la guerra de Independencia en 1810. La bandera del ejército sería la virgen de Guadalupe, a la que Olivier Debroise⁹⁷ y Rosa Casanova hacen referencia en sus textos, a partir de una crónica de 1675 que pretende describir como se realizaría la *milagrosa "imprimación"*, una foto-grafía⁹⁸ mucho tiempo antes de su invención, al ser una imagen impresa en un lienzo de manta; una representación femenina, que funcionaría, además, como prueba de la aparición.

La constitución española de 1812, mejor conocida como constitución de Cádiz, establecía para el país una monarquía constitucional, limitada por una división de

⁹⁶ (Vázquez, 2016)

⁹⁷ (Debroise, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México., 2005, pág. 33)

⁹⁸ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 10)

poderes. Establecía también la libertad de imprenta, así como la abolición de virreyes.⁹⁹

En 1814, José María Morelos y Pavón leería “Sentimientos de la Nación” ante el primer parlamento constituyente, en el que declara la soberanía del pueblo; el mismo año, el congreso aprobaría la Constitución de Apatzingán, la primera constitución mexicana. En 1821, Agustín de Iturbide proclama el Plan de Iguala fundamentado en tres garantías: religión, unión e independencia.¹⁰⁰ Posteriormente, Juan O’Donojú, jefe político de la Nueva España, firmaría el Tratado de Córdoba, reconociendo así la independencia y establecimiento de un imperio mexicano. Iturbide se convertiría en el primer emperador de México.

Ante la inestabilidad política, México queda expuesto al expansionismo americano, pues se encuentra “dividido, desorganizado, en bancarrota...”¹⁰¹ El poder centralizado del emperador sería aprovechado por Antonio López de Santa Anna y favorece la aparición del Plan de Casa Mata en 1823, que buscaba la instauración de un nuevo congreso. Ante la presión, Iturbide abdica y se va del país. El congreso instaurado, a falta de gobernante, nombra un triunvirato que funcionaría como Supremo Poder Ejecutivo.¹⁰²

El 31 de enero de 1824, se constituyen los Estados Unidos Mexicanos, promulgando después la Constitución del mismo año, que establecía una república representativa, una nueva división del territorio, manteniendo la fe católica y el

⁹⁹ (Vázquez, 2016, pág. 144)

¹⁰⁰ (Vázquez, 2016, pág. 147)

¹⁰¹ (Vázquez, 2016, pág. 149)

¹⁰² (Vázquez, 2016, pág. 151)

gobierno dividido en tres poderes. El sistema electoral era restringido e indirecto, permitiendo la votación sólo a hombres mayores de edad.¹⁰³

En las elecciones, quedan Guadalupe Victoria como presidente y Nicolás Bravo como vicepresidente. México continuaba en una situación complicada y para prosperar necesitaba del reconocimiento internacional. En 1826 se firma un tratado de comercio con Gran Bretaña. El crédito obtenido favoreció la posibilidad de expulsar a los españoles, pero resultó en una importante deuda.¹⁰⁴

La apertura comercial era fundamental ante el precario panorama y facilitó la llegada de comerciantes europeos y norteamericanos. Otro de los problemas que enfrentaba el país, era la falta de una moneda estable. En 1829 se intentó introducir la moneda de cobre, pero se retiraría en 1841 por ser falsificada a gran escala.¹⁰⁵

La libertad de comercio posibilitó la llegada de mercancías extranjeras: “Los británicos no tardaron en dominar el comercio de mayoreo de manta barata, hilazas, instrumentos, y maquinaria, mientras que el de artículos de lujo se convirtió en coto francés.”¹⁰⁶ El comercio mexicano resultó rápidamente invadido, la inestabilidad se reflejaba también en la agricultura y comunicaciones.

Por otro lado, la producción mexicana que se exportaba se componía “principalmente de plata, aunque también salieron palo de tinte, añil, vainilla, cochinilla, henequén y azúcar.”¹⁰⁷ Las vías comerciales más importantes pasaban

¹⁰³ (Vázquez, 2016, pág. 152)

¹⁰⁴ (Vázquez, 2016, págs. 152-153)

¹⁰⁵ (Vázquez, 2016, pág. 153)

¹⁰⁶ (Vázquez, 2016, pág. 153)

¹⁰⁷ (Vázquez, 2016, pág. 154)

por: “Veracruz, Tampico, Matamoros, Campeche, Sisal, Mazatlán, Guaymas y San Blas”, y en el norte: “Santa Fe, Chihuahua y Texas”.¹⁰⁸

Debemos recordar que la plata es uno de los ingredientes clave para la invención de la fotografía, por lo que años más adelante, sin duda tendría un importante valor agregado para el oficio y comercio que dependía de la técnica de Daguerre. La extracción del preciado metal era imprescindible para la economía mexicana: “A pesar del estancamiento económico, el recuerdo del lustre novohispano, las ambiciones despertadas por la publicación de Alejandro de Humboldt y la indispensable plata mexicana patrocinaron la llegada de capitales británicos y alemanes a la minería. Pero la inyección de capital y la introducción de la máquina de vapor no fueron suficientes para mantener la vieja producción que se redujo a la mitad. A excepción de Zacatecas, la recuperación de la minería fue lenta, pero logró exportar legalmente un promedio de 15 millones de pesos anuales de plata, y otro tanto de contrabando.”¹⁰⁹

El 1828, las primeras elecciones fracasan por la falta de apoyo hacia el sucesor, Manuel Gómez Pedraza, y se designa a Vicente Guerrero como presidente y a Anastasio Bustamante como vicepresidente.¹¹⁰ Guerrero tendría un mandato complicado, haciendo frente a los españoles, pero logrando la abolición de la esclavitud.¹¹¹

¹⁰⁸ (Vázquez, 2016, pág. 154)

¹⁰⁹ (Vázquez, 2016, pág. 154)

¹¹⁰ (Vázquez, 2016, pág. 155)

¹¹¹ (Vázquez, 2016, pág. 156)

En 1829, el ejército desconoce a Guerrero, por lo que un año después, Bustamante asume la presidencia, con Lucas Alamán como secretario de Relaciones: “La administración de Bustamante se empeñó en dar fin a los levantamientos militares, ordenar la hacienda pública, normalizar el pago de la deuda británica y favorecer el desarrollo económico. Alamán puso en orden la hacienda pública y renegoció la deuda externa, además de empeñarse en promover el desarrollo económico y la industrialización. Para ello fundó el Banco de Avío e importó maquinaria textil, semillas de algodón, cabras y vicuña”¹¹²

Las elecciones de 1833 favorecerían a Antonio López de Santa Anna y Valentín Gómez Farías, quienes aprovecharon el descontento por el fusilamiento de Guerrero y provocarían una costosa revolución.¹¹³ Durante su gobierno, se desataría una epidemia de cólera, el país sufriría inestabilidad y deudas, se promulgarían reformas en contra de la iglesia y existía una constante inconstitucionalidad.¹¹⁴

En 1836 surge la primera constitución centralista, las Siete Leyes, que establecía un nuevo Poder conservador, que “votaban y eran votados sólo aquellos que pagaban impuestos y tenían propiedades”¹¹⁵, quitaba la autonomía a los estados, suprimía la vicepresidencia, entre otros.¹¹⁶ De acuerdo al nuevo sistema, se elige como presidente al general Antonio Bustamante.

¹¹² (Vázquez, 2016, pág. 156)

¹¹³ (Vázquez, 2016, pág. 156)

¹¹⁴ (Vázquez, 2016, pág. 157)

¹¹⁵ (Vázquez, 2016, pág. 158)

¹¹⁶ (Vázquez, 2016, pág. 159)

Desde mucho antes, se había permitido y favorecido la entrada de angloamericanos a Texas, dotándolos con privilegios. En 1824, el Congreso une a Texas y Coahuila, lo que provocaría problemas constantes.¹¹⁷ En 1830 surge la Ley de colonización, que prohibía la inmigración de angloamericanos, y en 1832 se abre la primera aduana. Los texanos declaran la independencia de Texas en 1836 y Santa Anna, buscando someter la rebelión, cae prisionero.¹¹⁸

Los levantamientos, persecuciones y la presión impuesta por parte de Estados Unidos generarían grandes dificultades: “la década centralista se convirtió en la de mayor inestabilidad del siglo e hizo más profunda la paralización económica. La debilidad del gobierno nacional propició intervenciones extranjeras, justificadas por reclamaciones que los gobiernos mexicanos habían descuidado.”¹¹⁹

En 1838, a consecuencia de lo anterior, sería la primera intervención francesa, mejor conocida como guerra de los Pasteles. Francia decide “bombardear y bloquear Veracruz y Tampico, la primera intervención obligando al país a endeudarse para pagar una indemnización muy injusta.”¹²⁰ La deuda provocó un aumento en impuestos e inestabilidad en el gobierno.

En 1839, en Europa, ya se habría anunciado la invención de Daguerre, mientras que en México la noticia tardaría a causa de los bloqueos y conflictos constantes, por lo que no sería hasta casi medio año después que se publicaría la primera

¹¹⁷ (Vázquez, 2016, pág. 160)

¹¹⁸ (Vázquez, 2016, pág. 161)

¹¹⁹ (Vázquez, 2016, pág. 162)

¹²⁰ (Vázquez, 2016, pág. 162)

noticia que haría referencia al proceso.¹²¹ Sin embargo, en 1840 ya se estarían tomando las primeras fotografías en México¹²², y dos años después se empezarían a instalar los primeros estudios.¹²³

Para 1841, se establece una dictadura militar encabezada por Santa Anna, y el nuevo congreso constitucional redacta las Bases Orgánicas en 1842. La oposición del congreso federalista logra el desaforo de Santa Anna en 1844, y José Joaquín de Herrera asume la posición.¹²⁴

Además de los problemas internos, como la bancarrota hacendaria, México también se enfrentaba a un panorama internacional complicado: “México no sólo estaba amenazado por Estados Unidos sino también por España, cuya casa reinante había organizado una conspiración para instalar una monarquía en el país, con la anuencia de Francia y Gran Bretaña. Organizado por el ministro español Salvador Bermúdez de Castro, el proyecto contó con la colaboración de ciudadanos influyentes, como Alamán”¹²⁵

Para dar una idea de la dimensión del problema y la disparidad entre los países vecinos, Vázquez menciona que, para la década de 1840, Estados Unidos tenía una población cercana a los 20 millones mientras que México rondaba los 7 millones.¹²⁶ Bajo estas circunstancias, en 1845, Texas aprueba la oferta por parte de Estados Unidos para anexarse a su territorio. Mientras tanto, se libraba una disputa por la

¹²¹ (Hernández, 1989, pág. 47)

¹²² (Hernández, 1989, pág. 60)

¹²³ (Hernández, 1989, pág. 102)

¹²⁴ (Vázquez, 2016, págs. 162-163)

¹²⁵ (Vázquez, 2016, pág. 163)

¹²⁶ (Vázquez, 2016, pág. 163)

presidencia provocada por los monarquistas, que apoyaban al general Mariano Paredes y Arrillaga en contra de Herrera.¹²⁷

El presidente estadounidense James Polk, buscando adquirir California, declara la guerra a México en 1846.¹²⁸ México sufriría sus primeras grandes derrotas el 8 y 9 de mayo. Ante el descontento y clara inestabilidad, los federalistas desconocen a Paredes y restauran la Constitución de 1824.¹²⁹

Aprovechando la situación, Estados Unidos continuaría su agresiva invasión: “Mientras el ejército mexicano tenía que desplazarse de sur a norte, Estados Unidos destacaba varios ejércitos y atacaba en forma simultánea diversos frentes, al tiempo que su marina bloqueaba y ocupaba los puertos mexicanos, privando al gobierno de los recursos de las aduanas que los invasores explotaron para sostener la guerra. [...] La superioridad norteamericana aseguró las victorias y la ocupación del norte y, después, del eje Veracruz-Puebla.”¹³⁰ En enero de 1847, Estados Unidos conseguiría anexar a su territorio Nuevo México y California, y en septiembre, el sitio de la Ciudad de México.¹³¹

Es importante mencionar que los primeros registros fotográficos de guerra son 4 o 5 daguerrotipos que se capturaron durante estos enfrentamientos, y se supone que de realizaron en Saltillo.¹³²

¹²⁷ (Vázquez, 2016, pág. 164)

¹²⁸ (Vázquez, 2016, pág. 164)

¹²⁹ (Vázquez, 2016, pág. 165)

¹³⁰ (Vázquez, 2016, pág. 165)

¹³¹ (Vázquez, 2016, pág. 166)

¹³² (Hernández, 1989, pág. 116)

En 1848, se firma el tratado de paz en la villa de Guadalupe: “En el tratado, México reconocía la pérdida de más de la mitad de su territorio. Se aprobó una indemnización de 15 millones de pesos por daños y el prorrateo de la deuda externa mexicana que correspondía a los territorios perdidos, pues éstos habían sido conquistados por la fuerza de las armas. Los comisionados lograron salvar Baja California y Tehuantepec y asegurar los derechos de los mexicanos que vivían en las tierras perdidas”¹³³

Herrera se enfrentaba con un país desorganizado en el que continuaban las disputas entre monarquistas y federalistas, además de que debió enfrentarse a varios levantamientos indígenas.¹³⁴ En 1851, entrega la presidencia a Mariano Arista, quien renunciaría al cargo; un acuerdo militar impondría al general Manuel María Lombardini mientras se realizaban las elecciones.¹³⁵

En 1853, Santa Anna vuelve a ser elegido y regresa al poder, imponiendo una dictadura vitalicia y adoptando el título de “Alteza serenísima”¹³⁶. Durante su mandato, el país sufriría escases financiera y endeudamiento, por lo que aumentan los impuestos; por otro lado, se publica el primer Código de Comercio y la labor de Ministerio de Fomento, que promovió la importación de maquinaria e impulsó comunicaciones y bibliotecas.¹³⁷ Además, se premiaría el poema de Francisco

¹³³ (Vázquez, 2016, págs. 166-167)

¹³⁴ (Vázquez, 2016, pág. 167)

¹³⁵ (Vázquez, 2016, pág. 168)

¹³⁶ (Vázquez, 2016, pág. 168)

¹³⁷ (Vázquez, 2016, pág. 169)

González Bocanegra que pasaría a ser el Himno Nacional Mexicano, musicalizado por Jaime Nunó.¹³⁸

Estados Unidos continúa su expansionismo y acabaría negociando la venta de la Mesilla con Santa Anna, lo que provocaría un serio descontento. El 1854 se promulga el Plan de Ayutla, promovido por Juan Álvarez e Ignacio Comonfort: “El plan desconocía el gobierno, repudiaba la venta de la Mesilla y exigía la elección de un congreso constituyente que reconstruyera una república representativa federal.”¹³⁹ Santa Anna lograría mantenerse en el poder gracias a la venta de territorio, pero terminaría huyendo en 1855.

En la colección del museo Franz Mayer hay una reproducción de una litografía de Santa Anna en daguerrotipo, que puede haber sido realizado alrededor de estas fechas.¹⁴⁰

El país queda de nuevo sin gobernante y con grupos que buscaban el poder, pero con posturas encontradas: “La dictadura de Santa Anna radicalizó las posiciones políticas. Aunque los dos partidos compartían la aspiración de progreso, su idea de cómo alcanzarlo era diferente. Los conservadores consideraban que sólo podría lograrse mediante un sistema monárquico y una sociedad corporativa, apuntalados por una Iglesia y un ejército fuertes. Los liberales, por su parte, pensaban que sólo una república representativa, federal y popular similar al modelo norteamericano podía garantizarlo, por lo que consideraban urgente borrar toda herencia colonial,

¹³⁸ (Gracia Rivas, 1970, pág. 399)

¹³⁹ (Gracia Rivas, 1970, pág. 399)

¹⁴⁰ (Rubio de los Santos, 2016, pág. 41)

eliminar corporaciones y fueros, y desamortizar los bienes del clero y las propiedades comunales para convertir a México en un país de pequeños propietarios.”¹⁴¹

Los liberales ocupan la capital y eligen como presidente provisional a Juan Álvarez en 1855. La reforma liberal iniciaría con la promulgación de la Ley Juárez, la cual “suprimía los fueros militares y eclesiásticos, posibilitando la igualdad civil ante la ley.”¹⁴²

Álvarez renuncia, e Ignacio Comonfort lo sustituye. Aunque el nuevo presidente era un liberal moderado, promulgaría dos leyes reformistas: “la ley de Lerdo, que desamortizaba las fincas rústicas y urbanas propiedad de corporaciones civiles y religiosas, y la Ley Iglesias, que prohibía el cobro de obvenciones parroquiales a los pobres. Los decretos fueron repudiados por el arzobispo de México, por considerarlos un ataque a la iglesia.”¹⁴³

En el Congreso Constituyente de 1856 se discutieron temas como la educación, la libertad de culto y una reforma agraria.¹⁴⁴ La Constitución de 1857 introduce los derechos del hombre: “libertad de educación y de trabajo; libertad de expresión, de petición, de asociación, de tránsito, de propiedad; igualdad ante la ley, y la garantía de no ser detenido más de tres días sin justificación”¹⁴⁵ Se instituye una república

¹⁴¹ (Vázquez, 2016, pág. 170)

¹⁴² (Vázquez, 2016, pág. 171)

¹⁴³ (Vázquez, 2016, pág. 171)

¹⁴⁴ (Vázquez, 2016, págs. 171-172)

¹⁴⁵ (Vázquez, 2016, pág. 172)

representativa, democrática y federal, tres poderes y sistema indirecto de elecciones.

Durante el gobierno de Comonfort, la inestabilidad favorecería a Benito Juárez, que contaba con apoyo tanto federalista como centralista.¹⁴⁶ Previamente, Juárez había sido diputado, gobernador y presidente de la Suprema Corte de Justicia.¹⁴⁷ Con la propuesta de un nuevo congreso constituyente, Félix Zuloaga aprovecharía el encarcelamiento de Juárez por parte de Comonfort, para declararse presidente. Comonfort, en respuesta, renunciaría al cargo y liberaría a Juárez, quien lo sustituye legítimamente.

Sin embargo, dos presidentes luchando por el poder desencadenarían una guerra civil que divide al país: el ejército, la iglesia y representantes extranjeros apoyarían a Zuloaga, contra los constituyentes. El general Miguel Miramón sustituiría a Zuloaga y dominaría el centro del país.¹⁴⁸ Mientras Miramón centraba sus ataques en el puerto de Veracruz, Juárez buscaría el apoyo de empresarios consolidando las Leyes de Reforma en 1859: “nacionalización de bienes del clero, separación de la iglesia y del estado, supresión de órdenes religiosas (cofradías, congregaciones y hermandades), matrimonio y registro civiles, secularización de cementerios y, finalmente, libertad de cultos.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ (Vázquez, 2016, pág. 172)

¹⁴⁷ (Vázquez, 2016, pág. 173)

¹⁴⁸ (Vázquez, 2016, pág. 173)

¹⁴⁹ (Vázquez, 2016, pág. 174)

La falta de recursos en ambos bandos, liberales y conservadores, los obliga a buscar apoyo extranjero con las propuestas respectivas de los tratados McLane - Ocampo y Mon - Alamonte.¹⁵⁰

El fracaso en el sitio de Veracruz por parte de los conservadores le daría el triunfo a Juárez, quien entraría en la capital en 1861.¹⁵¹ Al ganar las elecciones, Juárez “reorganizó la administración y la educación y decretó la adopción del sistema métrico decimal.”¹⁵² La falta de recursos suscitó la suspensión del pago de deudas extranjeras, lo que provocaría que, en 1861, Francia, España y Gran Bretaña convendrían bloquear los puertos mexicanos del Golfo.¹⁵³

Se lograría un acuerdo con España y Gran Bretaña, pero no con Francia, que decide atacar. Los extranjeros sufren una humillante derrota frente a Ignacio Zaragoza y mandan refuerzos.¹⁵⁴

Un año después, los franceses alcanzan la capital y Juárez se ve obligado a huir. De acuerdo a las instrucciones de Napoleón III, se proclama un imperio en México y se invita a Maximiliano de Habsburgo, hermano del emperador de Austria, para ocupar el trono.¹⁵⁵

¹⁵⁰ (Vázquez, 2016, pág. 174)

¹⁵¹ (Vázquez, 2016, pág. 175)

¹⁵² (Vázquez, 2016, pág. 175)

¹⁵³ (Vázquez, 2016, pág. 175)

¹⁵⁴ (Vázquez, 2016, pág. 176)

¹⁵⁵ (Vázquez, 2016, pág. 176)

En 1864, después de que los conservadores presentaran las miles de firmas que había solicitado el archiduque como muestra de que el pueblo lo quería, Maximiliano acepta el trono mexicano.¹⁵⁶

El recuento de los eventos políticos más importantes desde 1810 hasta 1864, posibilita una mejor comprensión del contexto en que se recibe y empieza a circular el daguerrotipo en México, y es justo durante esos últimos años que otros procesos fotográficos lo reemplazarían reemplazarlo. El siguiente apartado comprenderá la cultura visual del país, en el que se identificarán las corrientes, cánones y disciplinas que definen la forma y función de a las imágenes, mismas que serían transformadas con la llegada de la fotografía.

3- BREVE DESCRIPCIÓN DE LA CULTURA VISUAL DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

México se encuentra en una precaria situación política durante los años 1839, cuando se patenta el daguerrotipo, y 1840, cuando llega al país; en ese momento estaría lidiando con la primera intervención francesa.

Las artes en el país estarían en proceso de transformación, pues hasta el momento imperaba la tradición colonial. Los estudiosos serían quienes se encargarían de

¹⁵⁶ (Vázquez, 2016, pág. 177)

empezar a sentar las normas que guiarían las nuevas producciones culturales en México.¹⁵⁷

La apertura comercial y las intervenciones extranjeras abrían el panorama hacia Europa, que tendría una fuerte influencia sobre la estética que empezaría a producirse en el país: “En México [...] es el siglo de la incertidumbre, de las vacilaciones, del caos político, del deslumbramiento por todo aquello que, justamente, no es lo propio. Es el siglo donde se intenta ensayar en todos los campos de la vida y de la cultura lo que en Europa se vivía como resultado de una transformación natural.”¹⁵⁸

Buscando una mejor comprensión de la importancia y función de las imágenes en México a mediados del siglo XIX, cuando se introduce la fotografía, se revisarán: los movimientos artísticos, en específico de la pintura, para reconocer los cánones y estilos preferidos; la literatura, para identificar corrientes filosóficas y de pensamiento imperantes; y las ciencias, para apreciar las posibilidades gráficas a partir de nuevas tecnologías.

3.1 Arte: cánones estéticos y técnicas

México a mediados del siglo XIX, era un país en transformación, en el que se empezaba a construir una identidad nacional propia que se alejara del pasado colonial. La nación debía encontrar equilibrio entre las tradiciones inculcadas

¹⁵⁷ (Hernández, 1989, pág. 62)

¹⁵⁸ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 8)

durante la colonia, como la religión católica, y los ideales progresistas europeos hacia la modernización. La inestabilidad política se reflejaría de igual manera en el arte, provocando estancamientos durante los conflictos armados.

En México, los movimientos artísticos pasarían del barroco durante la colonia, al neoclásico, siendo después reemplazados por el romanticismo, el costumbrismo, y el realismo hacia de finales de siglo. La institución que marcaría la pauta para las bellas artes es la Academia de San Carlos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos es herencia de la corona española. En sus inicios, buscaba instruir en cuanto a técnica y ejecución, además de establecer los cánones vigentes en las academias europeas; sin embargo, posteriormente sería la institución que empezaría a dejar atrás el arte colonial hacia una estética, con clara influencia europea, pero con temas y motivos distintivamente mexicanos: “La Academia de San Carlos de México comenzó su andadura en 1785 con la voluntad de modernizar la producción artística del país bajo el lenguaje neoclásico pero cuando sus frutos todavía eran escasos se inicia el proceso de Independencia, produciéndose la decadencia de la misma y una existencia precaria que culminó con el cierre entre 1821 y 1824. El desarrollo continuado se dio a partir de los años cuarenta con el apoyo proporcionado por el general Antonio López de Santa Anna, la llegada de los maestros catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar en 1846 y la reapertura de la escuela al año siguiente”¹⁵⁹

¹⁵⁹ (Spínola, 2001, pág. 109)

Clavé, quien habría estudiado pintura en Roma, dirigiría la enseñanza pictórica en la Academia a partir de su reapertura. Especializado en retrato, abriría pauta dando origen a una nueva época en la pintura mexicana.¹⁶⁰ Además de pintura, las otras especialidades de la academia eran: escultura, dirigida por el español Manuel Vilar; grabado en hueco, dirigido por el inglés Santiago Baggally; grabado en lámina, dirigido por el inglés Jorge Agustín Periam; y paisajismo, dirigido por el italiano Eugenio Landesio.¹⁶¹

Algunos de los pintores más representativos del siglo XIX, egresados de la Academia, son: Santiago Rebull, quien retrataría a Maximiliano y Carlota; José Salomé Pina y Joaquín Ramírez, alumnos de Clavé con algunas obras de temática religiosa; y José María Velasco, famoso paisajista mexicano, discípulo de Landesio.¹⁶² Otro artista mexicano destacado es Juan Cordero, quien estaría a cargo de retratar a Santa Anna y su esposa.¹⁶³

El mundo del arte académico en México era un entorno masculino; las mujeres no serían aceptadas como alumnas en la Academia de San Carlos hasta 1886. Durante la segunda mitad del siglo, resaltan algunas participantes femeninas en exposiciones de Pinturas Remitidas, es decir, obras de artistas externos a la Academia, ya fueran extranjeros o que trabajaran fuera de la capital.

Debemos recordar que las mujeres de las clases acomodadas podían estudiar arte como complemento de su vida doméstica, por lo que su activa participación

¹⁶⁰ (Gracia Rivas, 1970, págs. 403-404)

¹⁶¹ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 44)

¹⁶² (Gracia Rivas, 1970, págs. 404-405)

¹⁶³ (Gracia Rivas, 1970, pág. 406)

marcaría un cambio radical en el futuro de sus posibilidades sociales, al igual que de la situación del arte en el país, pues las representaciones femeninas empezarían a surgir a partir de la mirada femenina contra la predominante mirada masculina: “La contribución femenina en estos eventos debe valorarse como un paso de avance en el panorama plástico decimonónico, no sólo por lo que significaba en el terreno de las competencias y aspiraciones individuales, sino porque fue un indiscutible logro en el plano de la igualdad de oportunidades y derechos aun cuando el espacio destinado a ellas no fuera el oficial, pues hasta muy avanzado el siglo XIX las mujeres no tenían permitido estudiar en San Carlos.”¹⁶⁴

Contraria a la pintura académica, en el siglo XIX en México surge a la vez la pintura *independiente*, caracterizada por una alta calidad a pesar de la poca formación académica de los artistas. Hermenegildo Bustos, José María Estrada y Manuel Ocampo son algunos pintores de la corriente, la cual se inclinaba por temáticas populares.

La caricatura mexicana surge después de la Independencia, caracterizada por su ingeniosa crítica de la situación política. José Guadalupe Posada, reconocido grabador originario de Aguascalientes, trabajaría con publicaciones humorísticas y de oposición.¹⁶⁵

Por parte del gobierno, el interés por las bellas artes surge pues se veían ligadas con el progreso y como parte fundamental de una nación civilizada y moderna. El

¹⁶⁴ (García Lescaille, 2010)

¹⁶⁵ (Gracia Rivas, 1970, págs. 406-407)

interés político detrás del apoyo sería la educación y sensibilización de futuras generaciones.

En las artes, el pasado indígena empezaría a resurgir; sin embargo, al no haber aún reconocimiento de una traición prehispánica,¹⁶⁶ la religión sería una de las temáticas más recurrentes, pues en la construcción de una nueva identidad nacional moderna, encontraría en ella la inspiración y fundamento: “Si el pasado indígena no satisface el anhelo de los criollos, si el pasado colonial está deshechado por ajeno y por odiado, el pasado de la cristiandad es tan mexicano como europeo.”¹⁶⁷

A mediados del siglo XIX en México, junto con el impulso a las artes, empieza a surgir la crítica de arte, en manos de estudiosos como poetas, escritores, literatos y políticos, ninguno de ellos expertos por lo que no producirían crítica sino *impresiones*.¹⁶⁸ Son dos las corrientes filosóficas que imperaban y que irían de la mano con movimientos artísticos: “el idealismo trascendental y el realismo natural.”¹⁶⁹ El primero recurría a representaciones de temática religiosa, mientras que el segundo tendía a la representación fiel de la realidad.

Para los críticos del arte, la pintura debía “encerrar siempre un pensamiento profundo, una lección moral”¹⁷⁰, “La fidelidad a la verdad y a la historia no deben faltar, pero tiene que estar expresada al mismo tiempo con poesía e imaginación”¹⁷¹; algunos de los elementos indispensables que apreciaban son: “la precisión, la

¹⁶⁶ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 29)

¹⁶⁷ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 25)

¹⁶⁸ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 10)

¹⁶⁹ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 55)

¹⁷⁰ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 70)

¹⁷¹ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 71)

limpieza y la exactitud, la naturalidad, pero al mismo tiempo, la grandiosidad y la elegancia.”¹⁷²

En cuanto al retrato, el parecido debía ser lo más exacto posible. El cuidado en cuanto luces y sobras debía parecer siempre natural. Existía ya, previa a la fotografía, una búsqueda por la copia fiel de la realidad, más en la pintura se trataba como “realidad artística”,¹⁷³ pues el pintor seleccionaba y editaba a favor de una imagen bien compuesta, coherente, bella, de apariencia real y natural. Empieza a surgir entonces un interés hacia imágenes más *descriptivas* (de acuerdo a la catalogación de Svetlana Alpers revisada en el capítulo anterior), con la influencia de la escuela flamenca. Los materiales y texturas resaltarían a partir de su fidedigna representación, resaltando la capacidad y talento del artista.

La fotografía representaría el acceso a la captura fiel de la realidad en una imagen bidimensional, pero como en la pintura, conlleva una toma de decisiones para lograr una imagen final de calidad técnica y estética que competiría en el creciente y rentable mercado de retratos de mediados de siglo. La *realidad fotográfica* se impone y empieza a transformar los modos de representación del sujeto.

Con la llegada de la fotografía, muchos de los pintores académicos encontrarían nuevas oportunidades laborales como *iluminadores*. Los artistas retocaban las fotografías, añadían pigmentos transparentes para dar color a la imagen, detalles metálicos para la joyería, e incluso pintaban al óleo sobre impresiones.

¹⁷² (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 71)

¹⁷³ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 71)

Así como los artistas del barroco holandés se ayudarían de la cámara oscura, la nueva tecnología facilitaría a los pintores una herramienta que funcionaría como base para sus obras. Algunos de los pintores que recurrían y aprovechaban la novedosa técnica fotográfica son Antonio Orellana, Juan Cordero, José Escudero y Espronceda, Hermenegildo Bustos, Salvador Ferrando y José María Velasco.¹⁷⁴

3.2 Corrientes literarias y publicaciones periódicas

Al igual que en las artes, la literatura en el país tuvo una marcada influencia de los movimientos imperantes en Europa: “el siglo XIX empezó bajo el dominio de un clasicismo propio del XVIII, que dio paso al romanticismo humanista, en torno a la *Academia de Letrán*, fundada en 1836 por Guillermo Prieto y que se extinguió en 1856. [...] En 1875 se fundó la *Academia Mexicana de la Lengua* y sobrevino el Modernismo.”¹⁷⁵

Sin embargo, y a pesar de la inestabilidad que imperaba, la apertura e interés por lo que sucedía en otros países posibilitó el acceso a novedosas corrientes filosóficas y de pensamiento que surgieron durante el siglo: “El panorama cultural que los intelectuales mexicanos con anhelo insaciable quisieron absorber de Europa era, en ese momento de la historia, uno de los más complicados y contradictorios. Ingres seguía siendo el representante del clasicismo académico al mismo tiempo que las fábricas y los ferrocarriles comenzaban a echar humo; el problema obrero se colocaba en un primer plano de interés y Marx escribía en 1847 su manifiesto

¹⁷⁴ (Debroise, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México., 2005, pág. 57)

¹⁷⁵ (Gracia Rivas, 1970, pág. 388)

comunista; unos años antes Darwin había lanzado su teoría de la evolución, con la cual revolucionaba las ciencias naturales y ponía en crisis al pensamiento tradicional; mientras, Overbeck, el destacado jefe de los nazarenos, continuaba pintando sus más nobles y tiernas composiciones bíblicas [...]. Alrededor de esa mitad del siglo, Augusto Comte crea la religión de la ciencia, que tanto había de repercutir en México; Daguer logra plasmar en un lente de cristal lo que para los pintores era su más caro ideal: copiar exactamente “lo que el ojo ve”; mientras que Daumier, en el mismo momento, enjuicia satíricamente su época...”¹⁷⁶

En un siglo lleno de acontecimientos, tanto dentro como fuera del país, la escritura de la historia de la época estaría en manos de los políticos que tomarían parte en los sucesos importantes, entre ellos Bustamante y Alamán¹⁷⁷, resultando en textos subjetivos y con posturas establecidas. Contrarrestando esta tendencia, para la segunda mitad del siglo, la escritura de la historia pasa a investigadores especializados.¹⁷⁸

La producción literaria mexicana se estancaría como consecuencia de los constantes levantamientos, sin embargo, después de la Independencia, empezarían a surgir publicaciones periódicas con claras tendencias políticas: en 1821 aparece el periódico español *El Sol*, en el mismo año se publica el liberal *Semanario Político y Literario*; y en 1827, *El Indicador* surge contra el bando masón neoyorkino, dando pasó al *Observador de la República Mexicana*, también del partido escocés. En 1839 se publica *El Zurriago*, periódico literario. A mediados de siglo, *El siglo XIX* y

¹⁷⁶ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 74)

¹⁷⁷ (Gracia Rivas, 1970, pág. 388)

¹⁷⁸ (Gracia Rivas, 1970, pág. 391)

La Cruz, serían los periódicos de los partidos liberal y conservador respectivamente, en los que expondrían y defenderían sus ideales. *El Renacimiento*, periódico literario, científico y político que surge en 1869, sería el periódico en el que finalmente uniría a ambos bandos.¹⁷⁹

Por su parte, el teatro y los folletines, de carácter más popular, se inspirarían en el nacionalismo posterior a la Independencia, con temáticas heroicas y cívicas.¹⁸⁰

La mujer no tenía participación literaria a principio de siglo, pues eran actividades designadas para el hombre mientras que la mujer permanecía en un entorno doméstico. Sin embargo, surgirían múltiples publicaciones enfocadas al público femenino y sus intereses; las más importantes son: *El Iris*, publicada en 1826, *Calendario de las señoritas mexicanas* (1838-1841 y 1843), *Semanario de las señoritas mejicanas* (1840-1842), *Panorama de las señoritas* (1842) y *El presente Amistoso* (1847–1852). Las secciones y temas recurrentes eran sobre religión, moral, novelas, ciencias, poesía, artes y economía doméstica.

La introducción del *Semanario de las señoritas mejicanas* de 1841 describe la pertinencia de las publicaciones dirigidas al “bello sexo”:

“Sólo el trascurso de los tiempos ha podido dar a conocer al mundo la sencillez de aquella máxima que dice: <<Quien más sabe puede obrar mejor>>. Verdad nunca más perceptible que cuando se aplica al bello sexo, puesto que la muger más instruida y bien educada será no sólo la más

¹⁷⁹ (Gracia Rivas, 1970, pág. 383)

¹⁸⁰ (Gracia Rivas, 1970, pág. 388)

amable, honrada y apreciable, sino la más útil a la sociedad. Mientras mayor instrucción posea, menos espuesta se hallará a los riesgos y peligros, y mientras ame con más empeño el estudio de las ciencias y el ejercicio de las bellas artes, tendrá menos necesidad del mundo y de aquellos placeres, cuyo uso frecuente disminuye en su alma la energía necesaria para cumplir con más puntualidad sus altos y sagrados deberes.”¹⁸¹

La cita anterior pone en evidencia que, a pesar de presentar a la mujer temáticas específicas y complejas, no buscan más que ser resumen simplificado y accesible de principios básicos que pudieran ser aplicados o entendidos dentro del entorno doméstico cotidiano: “A las mujeres les atañería la alimentación de la familia (de ahí la celebrada elaboración de recetarios), la instrucción básica de hijas e hijos (de ahí que la profesión docente estuviera entre las primeras con aceptación social), y la atención y compañía del marido (de ahí los incentivos para practicar actividades consideradas de entretenimiento, como la música, la pintura, los bordados y tejidos y, a veces, la escritura de versos; todo ello, en calidad de diletantes).”¹⁸²

Los cuentos y novelas que aparecían en estas publicaciones, a pesar de tener autores masculinos, en su mayoría tratarían sobre la mujer y asuntos románticos. Las ávidas lectoras poco a poco empezarían también a involucrarse, pero no sería hasta finales de la década de los sesentas que empezarían a aparecer publicaciones firmadas por mujeres.¹⁸³

¹⁸¹ (Semanao de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. IV, Tomo I)

¹⁸² (Chumacero, 2017, pág. 42)

¹⁸³ (Chumacero, 2017, pág. 40)

El romanticismo, como movimiento literario, caracterizado por la emotividad, nostalgia, fantasía, pasión, espiritualidad y la belleza en la naturaleza, era muy atractivo y popular con el público femenino. Sin embargo, al privilegiar todas esas cualidades contra la razón lógica, contraponía de igual manera la dualidad masculina-femenina: “El romanticismo privilegiaba la emoción y la intuición por encima de la razón, con lo que la mujer se elevaba a un rango que nunca antes había tenido [...] paradójicamente, a la par que se colocaba a la mujer en ese pedestal, se la encerraba en el mundo de lo privado, de lo íntimo [...] Al convertirla en musa y tema se la secuestraba del mundo real y se la colocaba en el de las ideas”.¹⁸⁴

El romanticismo, sin embargo, sería la plataforma para muchas autoras que empezarían a resaltar con su producción literaria. Algunas mujeres destacadas de la poesía romántica en México son: la española Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), Esther Tapia de Castellanos (1824-1897) y la duquesa Isabel Pesado de Mier (1832-1913). El romanticismo pasa a ser un movimiento *femenino*, en el sentido de que ya no sólo se inspira en la mujer y sus cualidades ideales, si no que serán ahora planteadas desde la perspectiva femenina.

El siglo XIX es especialmente interesante para analizar la presentación y representación de la mujer, pues se enaltece el ideal simbólico de la mujer funcionando como un modelo y ejemplo de belleza y pureza. Las artes, religión y

¹⁸⁴ (Galí Boadella, 2002, pág. 18)

literatura la enaltecen como alegoría, contraponiéndose con la humanidad por la que luchan. La mujer representa la virtud y es el complemento espiritual del hombre, pero pudiera representar también seducción a través de su belleza que conduce a la degeneración. Por lo tanto, la mujer encarna y refleja todos los deseos del hombre.¹⁸⁵

Para la sociedad, la mujer que permanece dedicada al hogar y a sus hijos, lejos de cualquier realización personal fuera de la domesticidad, es ejemplo de ideales morales. En algunas muestras en la literatura, al contrario, la mujer marginal se desenvuelve en la sociedad como un personaje complicado fuera del ambiente familiar, como un individuo astuto que debe valerse por sí misma y puede representarse como heroína o como víctima desgraciada en una tragedia.

Por lo tanto, hay un claro juego entre cómo es producida la mujer y cómo se produce ella misma, es sujeto y objeto a la vez, todo es definido por la creación de significado y la representación. La mujer comienza a producir textos, esto significa que ya existe una buena alfabetización en ciertas clases, con la posibilidad de leer y escribir realizando una importante reflexión sobre ellas mismas y su contexto. Así como ahora más mujeres son autoras, muchas más son ávidas lectoras, ya fuera por nuevos conocimientos y estar al tanto de la actualidad o por entretenimiento, aunque serían acusadas de evadir la realidad y sus obligaciones domésticas y familiares.¹⁸⁶

Retomando el concepto de *imagen*, no sólo como una representación gráfica, sino como representación mental (en este caso, a partir de textos), posibilita el análisis

¹⁸⁵ (Michaud, 1991)

¹⁸⁶ (Hook-Demarle, 1991, págs. 168-169)

de esa nueva *imagen femenina* promovida por el romanticismo. La mujer en la literatura es una *imagen* idealizada; los ideales románticos se imprimen en esa representación que encarnan las protagonistas de novelas, cuentos y poesías.

La literatura romántica acompañaría a las mujeres de mediados de siglo en sus ratos de lectura cotidianos. Esa emotividad y pasión, sin embargo, se mantiene en las páginas y no se ve reflejada en los retratos femeninos encapsulados en los daguerrotipos; la fría dignidad con que aparecen las mujeres en las imágenes fotográficas se aleja de la musa romántica, y permanece bajo las normas e ideales de comportamiento sociales establecidas de acuerdo a su condición socioeconómica. Las emotivas imágenes femeninas de la literatura se verían reflejadas en pinturas de años posteriores como las de Manuel Ocaranza, uno de los principales exponentes de la pintura romántica mexicana.

3.3 Imágenes y representaciones en las ciencias

¿Qué tiene de extraño que la combinación de las propiedades del daguerrotipo con las del telescopio, haya por decirlo así, *aprisionado* los astros y permitido formar un esacto mapa de los cielos?
(El Cosmopolita, 6-05-1843)

3.3.1 Desarrollo científico a partir de imágenes artísticas

Desde el siglo XVIII se buscaba imponer un orden a la naturaleza a partir de la catalogación y registro del mundo. Las ciencias naturales tendrían un especial

desarrollo durante el siglo XVIII y XIX; la riqueza natural y geográfica de México fue motivo de constantes investigaciones y expediciones científicas, que tendrían como objetivo el registro de la población y sus tradiciones, así como la descripción detallada del territorio y los recursos naturales, identificando así posibilidades comerciales.¹⁸⁷

Durante las investigaciones, las imágenes jugaron un papel primordial, pues funcionan como representaciones que acompañan y ejemplifican las descripciones. Detalladas ilustraciones botánicas y del paisaje eran comunes, así como el desarrollo de mapas: “Los mapas fueron productos centrales de esta cultura, no sólo como herramientas de navegación o localización espacial, sino como representaciones del mundo.”¹⁸⁸

Los extranjeros requerían de descripciones tanto gráficas como escritas para poder documentar y registrar los hallazgos, ajenos y exóticos para su país y cultura, posibilitando una *imagen* lo más apegada posible a lo que ellos habrían experimentado durante su viaje; la limitante sería la habilidad artística al momento de procurar una representación fiel.

Una de las visitas con fines científicos más importantes de la época fue la de Humboldt: “El barón alemán *Alejandro de Humboldt* (1769-1859), fue un gran sabio de los siglos XVIII y XIX, que por haber pasado por la América Hispana influyó notablemente en el desarrollo de las ciencias en esta parte del mundo.”¹⁸⁹ Estuvo

¹⁸⁷ (Azuela Bernal & Vega y Ortega, 2011, pág. 9)

¹⁸⁸ (Azuela Bernal & Vega y Ortega, 2011, pág. 9)

¹⁸⁹ (Gracia Rivas, 1970, págs. 369-370)

en México de 1803 a 1804, y además de sus múltiples estudios y observaciones, escribió en 1811 el *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*.

Su trabajo, además, incluye precisas ilustraciones y dibujos, como representaciones con fines científicos sobre animales, plantas, el paisaje y motivos prehispánicos. Humboldt estudiaría arte en su juventud, habilidad que se volvería complemento importante durante sus travesías e investigaciones.

La intención detrás de sus ilustraciones científicas era la de transmitir conocimiento, sin embargo, el investigador también transformó las formas de representación: “Bajo la influencia de Alexander von Humboldt en el siglo XIX la ilustración de América vivió una renovación fundamental hacia una representación realista y estéticamente exigente. Con sus imágenes artístico-fisonómicas de la naturaleza este erudito siguió primordialmente un objetivo científico. A través del conocimiento de formas ecuatoriales y tropicales de la naturaleza, sobre todo de las plantas, esperaba Humboldt a la vez un enriquecimiento de la pintura europea. Además de esta ampliación de la gama de la pintura europea con motivos tropicales, a través de la representación más realista e informativa, esperaba apoyo para el conocimiento de regiones desconocidas de la Tierra.”¹⁹⁰

Su trabajo nivela y entrelaza la ciencia y el arte, pues las representaciones se vuelven complemento fundamental para la descripción, mientras que la experiencia empírica es la que da objetividad: “La forma que tiene Humboldt de enfrentarse a la naturaleza, se caracteriza por proponer un estudio completo de sus fuerzas, de su

¹⁹⁰ (Garrido & Puig-Samper, 2016)

conjunto, basado en la investigación empírica. Así mismo, Humboldt habla sobre una Pintura de la Naturaleza legitimada por el estudio empírico de la misma. En toda su obra, se aprecia una gran valoración de la pintura como medio para la representación de la naturaleza. La pintura de paisaje para Humboldt, ofrece grandes posibilidades para la ciencia por ser capaz de representar con gran exactitud los detalles más imperceptibles de forma visible y a su vez, integrarlos dentro de un todo.”¹⁹¹

El legado de Humboldt demuestra la importante función de las imágenes para la ciencia, y su trabajo marcaría pauta para investigaciones posteriores. En el siglo XIX, mientras que en las artes las imágenes cumplían una función conmemorativa y social, en las ciencias funcionarían como descripción, prueba y catalogación: “Para Humboldt la tarea científica de la pintura consistía, sobre todo, en elaborar una representación topográfica, exacta y fisonómica, de la naturaleza, al servicio de un estudio comparado de las distintas regiones.”¹⁹²

La ciencia dependía de representaciones lo más exactas y detalladas posible, sin olvidar la estética. Las ilustraciones de Humboldt servirían, por lo tanto, como muestras y modelos para representaciones pictóricas fieles, así como para el desarrollo de la ciencia.

La fotografía sería, posteriormente, la técnica que ofrecería esa apropiación exacta e instantánea del mundo, la prueba fiel y objetiva que complementaría las investigaciones científicas con una precisión nunca antes vista. El propio Humboldt,

¹⁹¹ (Garrido & Puig-Samper, 2016)

¹⁹² (Garrido & Puig-Samper, 2016)

en sus últimos años, se acercaría a la fotografía: “Teniendo este afán por el arte, no sorprende que en los últimos años de su larga vida se interesara por la técnica de la fotografía de reciente invención, conectando sus criterios artísticos con los de esta innovación técnica.”¹⁹³

El proceso de registro, catalogación y obtención de conocimiento se transformaría radicalmente gracias a la técnica fotográfica; las fotografías, “copias de la naturaleza”, resaltaban por su exactitud, inmediatez y porque en su momento fueron consideradas imágenes producidas sin intervención humana, contra las ilustraciones: interpretaciones subjetivas que además dependían de la habilidad del dibujante.

El producto fotográfico distaba mucho aún de ser considerado como arte, pero su repercusión y rápida adopción por la sociedad y por las ciencias, marcaría una nueva era y transformaría la cultura visual, es decir, la función e importancia de las imágenes.

3.3.2 Estudios sobre luz y visión hacia la realidad fotográfica como prueba

El siglo XIX es un periodo marcado por el impulso de la ciencia y en la industrialización, ambos motores de cambio y progreso hacia la modernidad. Dos

¹⁹³ (Garrido & Puig-Samper, 2016)

son las tendencias fundamentales de la ciencia de la época: la corriente positivista y, más tarde, la incorporación de una conciencia histórica.

El positivismo surge con la intención de comprender el mundo a partir de la aplicación de métodos empíricos rigurosos para obtener conclusiones objetivas y concretas. Esta postura hacia la racionalidad se apoya en las ciencias como base para el desarrollo de la civilización. Todas las ciencias, incluso las sociales, aplicarían estos principios para intentar llegar a leyes fundamentales.

La revolución científica del siglo XIX, con su enfoque en la objetividad, encuentra en la técnica fotográfica un aliado al obtener una imagen como prueba de la realidad. Así mismo, la fotografía, en su evolución y desarrollo, se ayuda de las ciencias como física y química para obtener procesos más eficientes y de mejor calidad. Por ejemplo, una rama de la física que se desarrolla durante la época, y es fundamental para la evolución del proceso fotográfico, es la *óptica*: “además del descubrimiento de la polarización de la luz, estudios teóricos y experimentales imponen la concepción ondulatoria...”¹⁹⁴ La concepción ondulatoria se refiere a la propagación de la luz en forma de ondas.

La óptica se encarga de estudiar e interpretar los fenómenos luminosos. Durante el siglo XIX, los experimentos en torno a la óptica se centran en la utilización de lentes para enfocar la luz: los microscopios y telescopios¹⁹⁵ se benefician de los nuevos descubrimientos y comprensión sobre la luz, el ojo y la visión, y a finales de siglo se

¹⁹⁴ (Gracia Rivas, 1970, pág. 349)

¹⁹⁵ Joseph Jackson Lister (1786-1869) corrige las aberraciones esféricas en el microscopio, mientras que George Biddell Airy (1801-1892), además de sus aportaciones como astrónomo en los observatorios de Cambridge y Greenwich, logra corregir el astigmatismo.

introduce el concepto de dioptría.¹⁹⁶ El proceso fotográfico, por su parte, adapta y utiliza los lentes para aumentar la nitidez y luminosidad de la imagen.

La visión y comprensión del mundo cambia radicalmente ante la posibilidad de percibir y apreciar lo que antes sólo podía imaginarse, o resultaba inconcebible. La cultura visual, por lo tanto, se ve permeada por esa búsqueda de una visión cada vez más nítida y exacta, cada vez más amplia; las representaciones visuales (aplicable para imágenes tanto científicas como artísticas) buscarían cumplir con esas características.

Los retratos en daguerrotipo, posibilitaron una representación fiel, real, acertada del individuo, con una nitidez que permitía la apreciación de cada elemento, detalle y textura. Los grabados y pinturas no habían conseguido esa *realidad fotográfica* que ahora presentaba la nueva técnica. La búsqueda por lograr imágenes que funcionaran como representaciones *objetivas*, no habría logrado acuñar exactamente lo que eso significaba hasta la aparición de la fotografía, en la que se consideraba la imagen resultante como una réplica idéntica sin intervención ni error humano.

La representación del individuo nunca había sido tan exacta; los constantes experimentos en torno a la óptica y a la química, acompañados por el interés y los estudios en torno al ser humano, posibilitan la rápida apropiación del invento fotográfico, y su especialización para la producción de retratos.

¹⁹⁶ Ferdinand Monoyer (1836-1912), oftalmólogo francés con estudios sobre la agudeza visual.

El desarrollo de las ciencias y la tecnología es interdisciplinario: se puede identificar la influencia y utilización de las ciencias para el desarrollo de la fotografía; así como la utilización de la fotografía como instrumento de registro con aplicaciones en la etnografía, antropología, geografía, biología, astronomía, entre otras.

Cualquier avance científico o tecnológico es, por lo tanto, un proceso cultural. El interés por la comprensión y apropiación del mundo promueve investigaciones, experimentos e inventos que transforman a la sociedad que los produce al integrarlos a su vida cotidiana: “La ciencia misma que solemos identificar con el esfuerzo humano para penetrar, de manera objetiva, los secretos de la naturaleza, es en realidad, un fenómeno sociocultural complejo. [...] ningún desarrollo científico se da en el vacío, que la forma de los conceptos tiene un marco social, que también hay un despliegue tecnológico, económico y político, y que todo debe entenderse a la luz de las circunstancias culturales de la época.”¹⁹⁷

La fotografía, por lo tanto, es resultado de las condiciones de posibilidad que propiciaron su invención y rápida evolución, así como su adaptación para diferentes disciplinas, desde el arte hasta la ciencia, y cada uno de estos escalones en su proceso de desarrollo implica una profunda transformación en la sociedad que apropia la nueva técnica, permitiendo nuevas posibilidades a partir de ella.

Los retratos fotográficos en daguerrotipo son una clara muestra de la aplicación de la técnica fotográfica para un fin específico, y de cómo ese shock cultural ante algo

¹⁹⁷ (Guzmán, 2017, pág. 147)

revolucionario, poco a poco se desvanece, se vuelve cotidiano, pero en ese proceso, modifica la noción y posibilidades de la representación del individuo.

3.3.3 Catalogación y representaciones en las ciencias sociales

La otra faceta importante de las ciencias decimonónicas, es el creciente interés científico por la historia de la humanidad, con teorías como el evolucionismo, representando una ruptura filosófica fundamental.

Con el surgimiento de la antropología en el siglo XVIII, se muestra un gran interés e impulso por la observación y el estudio del hombre dentro del orden natural: “fue hasta la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la demostración de que las facultades intelectuales tenían su origen en la anatomía y fisiología cerebral (...), cuando se multiplicaron los estudios interesados en comprender al ser humano como una entidad sujeta a las leyes que dominaban la naturaleza. De acuerdo con este supuesto, a mediados del siglo XIX en Europa la antropología se convirtió en una rama científica para el estudio de los humanos.”¹⁹⁸

Los estudios incluían la forma, tamaño y proporción del cuerpo, así como las facciones, tonalidad de piel, ojos y cabello. El ser humano también pasa a ser catalogado, determinando un orden a través de patrones, retomando la Fisionomía y dando paso a propuestas como la Antropología criminal. Las imágenes serían un

¹⁹⁸ (Azuela Bernal & Vega y Ortega, 2011, pág. 126)

elemento primordial para este tipo de estudios, funcionando como prueba y ejemplo para las teorías.

A la vez, comenzarían a cuestionarse las diferencias por género, considerando como individuo tanto a hombres como a mujeres, su dualidad y oposiciones, así como su naturaleza, razón, función y relación con el mundo, favoreciendo los debates sobre de la relación social entre hombres y mujeres, opresión y liberación, sobresaliendo la lucha por igualdad de posibilidades tan característica del siglo XIX.

Es claro que, para la sociedad de la época, y de acuerdo a las tendencias científicas mencionadas, lo físico es determinante. El cómo luce una persona, sus características y facciones individuales, lo sitúan en una sociedad contrastada. Las imágenes servirían como guía y medio para definir y clasificar al ser humano a partir de su físico. Tanto como entre clases sociales, como entre culturas distantes, habría marcadas distinciones que ayudarían a definir e identificar a miembros de cada grupo.

Como se mencionó al inicio de la actual sección, los viajes y expediciones científicas encontraron en México un lugar fértil para sus investigaciones. Los científicos, al investigar comunidades y tradiciones extranjeras, empiezan a acotar y catalogar en su intento por ordenar lo que observaban, de acuerdo a su cultura y comparándolo con lo que ellos conocían.

La visión de México y su representación por parte ojos extranjeros, se puede apreciar en el trabajo del arquitecto alemán Carlos Nebel, quien permaneció en el

país de 1829 a 1834; en su publicación *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (1836), tuvo el apoyo del propio Humboldt.

Sus retratos de los mexicanos presentan escenas costumbristas en las que resaltan los coloridos atuendos y tradiciones de los habitantes. El propio autor menciona que busca resaltar la parte pintoresca de México que otros investigadores han descuidado, volviéndola una publicación accesible a un público más amplio¹⁹⁹; sin embargo, Humboldt reconoce que Nebel realizó investigaciones exhaustivas durante su estancia²⁰⁰, lo que nos habla de un claro interés científico detrás de la publicación. A pesar del valor estético de las imágenes, en las que presenta monumentos, mapas, paisajes y retratos, tiene tal atención al detalle que funcionan como imágenes descriptivas. El autor codifica México, y a través de sus 50 litografías y textos explicativos, busca representar un lugar y cultura ajenos para sus compatriotas, marcando patrones e imágenes mentales sobre México y los mexicanos de la época. Nebel también es reconocido por pintar algunas escenas de la invasión norteamericana.

¹⁹⁹ “Le Nouveau-Monde, si riche en objets curieux et intéressans pour l'Europe, a été visité à plusieurs reprises par des voyageurs célèbres, qui nous en ont donné des notions très précieuses, quant à la statistique, l'histoire naturelle, etc.; mais ces messieurs sont négligés, soit par dédain ou autre raison quelconque le côté pittoresque de ce pays, lequel, il me semble, n'est pas moins intéressant que la partie scientifique. Tout le monde n'est pas géographe, botaniste, minéralogiste., etc., etc.; mais tout le monde est curieux.” (Nebel, 1836)

²⁰⁰ “M. NEBEL, architecte, a passé cinq ans dans le pays où la domination des Tollèques et des Aztèques avait pris un grand développement; il a mesuré les monumens avec une scrupuleuse exactitude; il a signalé des constructions entièrement inconnues, par exemple les édifices à colonnes accouplées, près de Villa-Nueva (au sud-ouest de Zacatecas), sur le dos et la pente d'une montagne isolée; il a conservé aux bas-reliefs qui ornent les gradins des Teocallis, ou pyramides mexicaines, leur caractère primitif, il a saisi avec un rare bonheur la physionomie de la végétation tropicale qui embellit ces contrées.” Fragmento de las observaciones de Humboldt. (Nebel, 1836)

Estas investigaciones por parte de extranjeros, y su marcado interés por México, atraerían e impulsarían el desarrollo de las ciencias en el país. De la misma manera que en las artes y la literatura, en las ciencias las investigaciones, publicaciones y novedosas teorías europeas marcarían el rumbo de la ciencia en México.

3.3.4 El interés por las ciencias en México en el siglo XIX

A continuación, se presenta una breve recapitulación de las reformas por parte del gobierno para favorecer el desarrollo de las ciencias y la educación durante el marco temporal delimitado para la actual investigación:

Desde inicios del siglo, después de la guerra de Independencia, comenzaron los esfuerzos por incentivar el desarrollo de la nación a partir de la educación y el apoyo a las ciencias y la cultura: “La Constitución de 1824 consagró las garantías individuales, la libertad de pensamiento e imprenta, el fomento de la riqueza, de las vías de comunicación y de las relaciones internacionales. Para promover la ilustración creó centros de cultura superior y e introdujo la enseñanza general de las ciencias naturales y exactas, tan de moda entonces.”²⁰¹

En la década de los treinta, los liberales le atribuyeron la educación al estado: “Se autorizó la libre apertura de escuelas públicas; se crearon 6 grandes institutos de instrucción superior, una escuela nocturna para artesanos, dos escuelas normales para maestros y la Biblioteca Nacional.”²⁰²

²⁰¹ (Gracia Rivas, 1970, pág. 358)

²⁰² (Gracia Rivas, 1970, pág. 362)

Finalmente, durante la segunda intervención francesa, continuaron los esfuerzos y se funda en 1864 la Comisión Científica, Literaria y artística de México, mientras que, en 1865, Maximiliano funda la Academia Imperial de Ciencias y Literatura; la finalidad de ambas era promover la ciencia y el arte en el país para competir con otras naciones.²⁰³

Los gobernantes comprendían que parte importante del desarrollo nacional, ante la inestabilidad provocada por los constantes conflictos, dependería del progreso e industrialización hacia la modernidad. Las ciencias funcionarían como base para este propósito, por lo que su incentivo sería clave: “La revolución industrial, iniciada en el siglo XVIII en Inglaterra y continuada en ese país y en otros durante el siglo XIX y el actual, confirió al pensamiento científico del pasado siglo una de sus notas características: el marcado interés por la ciencia natural en sentido amplio, en especial por la física, la química y sus aplicaciones. Otra característica de la ciencia del siglo XIX fue la transformación en una actividad humana ordinaria, en una profesión con aspiraciones e intereses determinados que dio mayor auge a las asociaciones y al periodismo científico. [...] Por último, durante el siglo XIX las ciencias se ramifican, dando lugar a una era de diversificación y especialización de las mismas, a la que siguió más adelante una etapa de crítica rigurosa y de examen objetivo de los fundamentos y finalidad de la actividad científica.”²⁰⁴

Las corrientes de pensamiento y filosofía europeas intentarían apropiarse en México, sin embargo, al cambiante proyecto de nación se enfrentaría a un atraso en

²⁰³ (Gracia Rivas, 1970, pág. 408)

²⁰⁴ (Gracia Rivas, 1970, pág. 347)

comparación con otras naciones: “El análisis de la situación general de las ciencias en México durante el siglo XIX revela que su característica sobresaliente era el subdesarrollo, lo que es aparente cuando se compara con la situación de las mismas disciplinas en ese tiempo en países del hemisferio norte europeo, como Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Alemania o Francia. Este subdesarrollo se expresa principalmente en la casi completa ausencia de tradición científica en nuestro medio, a pesar de que desde sus principios como nación, México posee una rica historia científica. Pero una cosa es la historia y otra la tradición, sobre todo en el desarrollo de las disciplinas creativas que requieren de continuidad ininterrumpida de esfuerzos comunes para establecerse con raíces propias y profundas, y pasar de individuos aislados o grupos pequeños, casi exclusivamente receptores de novedades generadas en otras latitudes, a verdaderas escuelas nacionales productoras de conocimientos originales y de proyección universal, con continuidad de varias generaciones, que contribuyan efectivamente a mejorar la vida de la sociedad en la que están inmersas.”²⁰⁵

Como consecuencia de los incentivos para el desarrollo del país, y bajo el ejemplo de los modelos europeos, en la segunda mitad del siglo empezarían a surgir instituciones²⁰⁶, algunas privadas, otras apoyadas por el gobierno, con la finalidad

²⁰⁵ (Pérez Tamayo, pág. 320)

²⁰⁶ Algunas de las asociaciones fueron: la Comisión del Valle de México (1856); el Observatorio Astronómico Nacional (1863); la Comisión Científica de Pachuca (1864); el Museo Nacional (1866); la Comisión Geográfico-Exploradora (1877); el Observatorio Meteorológico (1877); la Comisión Geológica (1886); el Instituto Médico Nacional (1888) y el Instituto Geológico (1891). (Pérez Tamayo, pág. 324)

A la par, se conformarían asociaciones civiles como: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (1833); Sociedad Filoiátrica (1841); Sociedad Química (1849); Academia Nacional de Medicina (1864); Sociedad Médica de México (1865); Sociedad Médica Hebdomadaria (1867); Sociedad Mexicana de Historia Natural (1868); Sociedad Farmacéutica (1870); Sociedad Científica “Antonio Alzate” (1884); Sociedad Científica “Alejandro de Humboldt” (1886); Sociedad Científica

de generar conocimiento, así como la divulgación científica de lo que acontecía en Europa: “A lo largo del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX la ciudad de México vivió un auge cultural en el que participó un activo grupo de individuos educados en las diversas aulas de instrucción superior de la Universidad, el Seminario Conciliar, el Seminario de Minería, la Academia de San Carlos y el Jardín Botánico, principalmente. Se trataba de una colectividad similar a las que conformaban la República de las Letras de París, Madrid, Boston, Lima o Nápoles...”²⁰⁷

Estas organizaciones estaban conformadas por un selecto grupo de científicos e intelectuales de las clases altas, quienes, por medio de reuniones en las que compartían reflexiones y manuscritos sobre disciplinas específicas, promovieron la divulgación científica a través de publicaciones.

México encontró en la educación y las ciencias una importante posibilidad de crecimiento, por lo que este tipo de institutos y organizaciones se volvieron primordiales y marcarían pauta para el proceso de desarrollo: “La importancia que tuvieron estas instituciones, igual que los valores que representaban, fue instrumental en su pervivencia en la época independiente. No hubo gobernante que pasara por alto el interés de la ciencia para el desarrollo del país, ni alguno que quisiera prescindir de sus establecimientos. Y de la misma manera se mantuvo el

“Leopoldo Río de la Loza” (1886); Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (1890).” (Pérez Tamayo, pág. 325)

²⁰⁷ (Azuela Bernal & Vega y Ortega Baez, Ciencia y público en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX, 2015)

aprecio de la élite capitalina y los viajeros que visitaron la urbe luego de la ruptura revolucionaria.”²⁰⁸

Junto con las instituciones científicas, empezaron a organizarse asociaciones civiles en las que, a través de reuniones sociales, promovían la discusión crítica sobre ciencias, artes y humanidades: “la literatura de la época ubica las tertulias cultas en los cafés, librerías y boticas, igual que en los salones y bibliotecas particulares y reseña la discusión de los temas de actualidad, la lectura en voz alta, amén del recital musical y la declamación poética. Todo ello como complemento de otras prácticas eruditas, como el coleccionismo naturalista y el registro de observaciones astronómicas y meteorológicas, que se integraban al entretenimiento racional de las élites decimonónicas...”²⁰⁹

Podemos identificar que los círculos de científicos e investigadores, así como las tertulias de discusión y divulgación, están en su mayoría compuestas por clases socioeconómicas altas, pero la preocupación por la disponibilidad de la información habla de un claro esfuerzo e interés por la instrucción y educación de cada vez más sectores de la población.

3.3.5 Divulgación científica en publicaciones dirigidas al público

femenino

²⁰⁸ (Azuela Bernal & Vega y Ortega Baez, Ciencia y público en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX, 2015)

²⁰⁹ (Azuela Bernal & Vega y Ortega Baez, Ciencia y público en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX, 2015)

Los textos de divulgación científica, además de los dirigidos a lectores especializados, se comenzaron a incluir también para un público más amplio a través de las publicaciones periódicas, algunas incluso dirigidas al público femenino.

En el *Semanario de las Señoritas mejicanas* de 1841 aparece la siguiente introducción a sus secciones sobre ciencia:

“En un siglo como el actual, en que todo se agita con inesplicable confusión, brotan á veces de esa mole de descubrimientos invenciones y doctrinas nuevas, ideas fecundas, cuyo desarrollo es provechoso al destino moral y social de los pueblos. Desgraciadamente para todos, por falta de examen, por no haber sido desenvueltas, han quedado perdidas muchas ideas favorables á las ciencias, á las artes, á la industria y á la humanidad entera.

El pensamiento que ha inspirado el establecimiento del *Semanario de las Señoritas* ¿quedará igualmente perdido? No lo presumimos, porque firmemente creemos que este pensamiento contiene en sí los gérmenes de un porvenir brillante e inmenso para nuestras mexicanas. Mr. Cousin, ha dicho. “En todos los ramos, las miras bien determinadas son el móvil de los buenos resultados duraderos.” Nuestra mira pues, y el objeto que deseamos llenar, es el siguiente.: *Hacer penetrar por todas las clases del bello sexo conocimientos generales y positivos acerca de todas las ciencias...*”²¹⁰

²¹⁰ (*Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.*, 1841, págs. 145, Tomo I)

La sección de Ciencias de ese tomo incluye textos sobre lógica, historia, física, astronomía, historia natural, química e higiene. En el apartado de física, se encuentra una breve explicación sobre las propiedades de la luz, descrita como una sustancia material que por lo tanto 'afecta los sentidos', además de incluir una curiosa mención del daguerrotipo:

“La luz atraviesa el vidrio sin modificarle sensiblemente, pero es modificada por él. Cuando el vidrio está pulido y la luz llega perpendicularmente á la superficie de este, le atraviesa lo mismo que las agujas pasan por muchas cribas, cuyos agujeros se correspondan exactamente; pero si la superficie del vidrio está privada de su pulimiento, sabe todo el mundo, que las imágenes no son vistas al través, y ya tenemos un principio de modificación que la luz experimenta. Cuando llega en dirección inclinada á la superficie del vidrio, una parte de la luz es reflejada como una bala, que pega oblicuamente en la pared. Luego este rechazo de la luz es una prueba de la resistencia que le ofrece el vidrio, y por consiguiente de que ella misma es materia y materia impenetrable. La otra porción de luz es desviada de su rumbo, y al atravesar el vidrio, hace una inflexión sujeta á leyes conocidas, ó como le dicen, queda refringida. (Esta acción del vidrio en la luz ha permitido construir anteojos) [...] Finalmente, los hermosos experimentos de Mr. Daguerre ponen esta verdad en su mayor evidencia: la luz obra

materialmente en sustancias *materiales*, las modifica, las altera, y deja en las mismas su sello.”²¹¹

A pesar de que no hay ilustraciones o gráficas que acompañen el texto, las imágenes mentales a las que recurren como referencia (la aguja y la bala) para explicar las propiedades de la luz (propagación, reflexión y refracción), son efectivas para la comprensión elemental de la luz y su comportamiento al atravesar o reflejarse en un vidrio, ambas investigaciones que suceden a la par en el campo de la óptica como vimos anteriormente en esta sección.

Las publicaciones, por lo tanto, posibilitaron el acceso a materiales de divulgación científica, sintetizados y adaptando el lenguaje considerando su público específico, y a través de las cuales se buscaba la instrucción de las mujeres mexicanas en temas cada vez más diversos.

Que además se encuentre una mención sobre el daguerrotipo, indica que la mujer no se mantenía ajena al ritual y proceso de captura de un retrato, sino que se involucra, en este caso mediante la comprensión básica del proceso: la luz atraviesa el lente hasta la superficie fotosensible en la que ha de dejar su huella en forma de una nítida réplica de lo que se presenta frente a la cámara. La fotografía es un proceso físico y químico, simplificado y aterrizado a través de los textos de divulgación.

²¹¹ (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. 149-150, Tomo I)

La ciencia es un proceso cultural y social: estos procesos de comprensión y apropiación cotidiana, son a través de los cuales las nuevas técnicas encuentran su lugar en una cultura, reincidiendo en la sociedad que las produce para entonces transformarla y abrir paso a nuevas propuestas.

4- LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO: LA MUJER DE LA CLASE ALTA EN MÉXICO EN EL SIGLO XIX

El contexto expuesto pone en evidencia que la población de México, y su vida cotidiana, se verían afectadas a consecuencia de los conflictos armados y por el poder. En este apartado, se analizará a fondo cómo se desarrolla la vida de la mujer de las clases altas, rodeada por tan inestable entorno.

La población en México en 1858, según el estudio de Parceró, se divide en las siguientes categorías: “8 604 000 habitantes, de los cuales, 2 314 130 eran indios, 1 768 429 eran blancos y 4 521 441 eran mestizos. Se asentaban en las capitales una novena parte de la población absoluta y las otras ocho novenas partes, en villas, pueblos, congregaciones, aldeas, haciendas y ranchos.”²¹² Los indígenas empezaban a disminuir por las complicadas condiciones de vida, mientras que el porcentaje más alto de la población es mestiza, y la minoría estaría compuesta por criollos y extranjeros.

²¹² (Parceró, 1992, pág. 12)

La condición de la mujer en el país durante el siglo XIX, su día a día, y su horizonte de expectativas, dependen de su posición socioeconómica pues existen marcadas diferencias. Acotaremos el trabajo de análisis a las clases altas, específicamente a un fragmento de la clase media y a la clase acomodada, pues serían las que tendrían acceso al costoso lujo de encargarse de un retrato con la técnica de Daguerre.

La clase media, conformada por mestizos y criollos, “integraba los estratos medios de las ciudades o del campo, era un sector que por su preparación, y por contar con una élite culta era capaz no sólo de establecer alianza con los intereses sociales de los diferentes grupos, sino de enfrentarse a las clases que fungían como reducto del poder colonial...”²¹³ Esta clase, conformada por profesionistas, incluía desde rancheros propietarios, oficiales del ejército y bajo clero, hasta maestros, ingenieros, comerciantes, abogados y doctores.²¹⁴

En la clase media había diferentes grupos, y sólo un pequeño porcentaje tendría acceso a la educación, diferenciándose por acatar firmes normas religiosas y sociales.

A pesar de la devoción católica, la clase media estaba conformada en su mayoría por liberales²¹⁵, por lo que sería la clase en crecimiento y el principal motor de cambio, en el que también se empezaban a involucrar las mujeres. Ésta sería la clase que aspiraba a ascender y se oponía a los poderosos; las mujeres comenzarían la lucha por la emancipación política y económica a través de la

²¹³ (Parceró, 1992, pág. 25)

²¹⁴ (Parceró, 1992, pág. 25)

²¹⁵ (Parceró, 1992, pág. 26)

educación y el trabajo, encontrando entre ellas a maestras, escritoras, artistas y filántropas.²¹⁶

Por su parte, la clase alta estaba conformada por extranjeros y nacionales criollos; a pesar de ser minoría, tenían en sus manos el poder político y económico de la nación. En la clase acomodada se encontraban los altos cargos eclesiásticos y del ejército, terratenientes, comerciantes, financieros, empresarios, políticos y diplomáticos.²¹⁷ Una característica de esta clase era la ostentación y el lujo, evidente en su estilo de vida, reuniones sociales e indumentaria.

A continuación, revisaremos más a fondo las características de la mujer en México de acuerdo a su condición socioeconómica, a fin de lograr una mejor comprensión de sus posibilidades, normas e ideales.

4.1 Características y descripción de sus condiciones

A pesar de la crítica transformación social que ocurriría durante el siglo, la vida de la mujer en México seguiría normas y patrones muy claros, característicos y particulares de su nivel socioeconómico: “Cada mujer debía guardar el orden que a su clase correspondía en sociedad. Modestia, pudor y economía debían distinguir su traje y su comportamiento.”²¹⁸

²¹⁶ (Parceró, 1992, pág. 30)

²¹⁷ (Parceró, 1992, pág. 30)

²¹⁸ (Parceró, 1992, pág. 116)

Durante el siglo XIX, la mujer estaba relacionada con el afecto, la emotividad, la reproducción y la domesticidad, con limitados derechos civiles y laborales, por lo que permanecía compañera dependiente del hombre, quien era proveedor y representaba la razón y el intelecto.

El contexto no hacía fácil la vida de las mujeres en México en el siglo XIX, además de las impositivas expectativas y normas sociales que chocaban cada vez más con los ideales de igualdad en derechos.

Como resultado de los constantes conflictos políticos y armados, la capital tendría un alto porcentaje de mujeres solas y trabajadoras, que contrastaban con el ideal de la mujer casada y dedicada al hogar: "...la crisis demográfica, la escasez de hombres en edad de matrimonio, la gran cantidad de mujeres que emigraron de provincia y las difíciles condiciones de vida económica de la ciudad durante casi todo el siglo, propiciaron tres fenómenos sociales que determinaron el conflicto doméstico: una baja tasa de matrimonios, la conformación de múltiples relaciones al margen de la legitimidad del matrimonio y el frecuente cambio de pareja."²¹⁹

En oposición a las mujeres que debían trabajar para salir adelante, se encuentran las mujeres burguesas casadas que, por su estilo de vida, se encontraban prácticamente aisladas en sus hogares. Contrario al siglo anterior, en el que la mujer de la clase alta pasaba el día en salidas y visitas sociales, en el siglo XIX, la mujer pasaría la mayor parte de su día en casa, dedicada a la lectura, tejido, pintura, entre otras actividades que la adornaran y ocuparan su tiempo.

²¹⁹ (García Peña, 2006, pág. 22)

La contradicción entre la situación cambiante de la mujer y las normas idealizadas en las que debía desenvolverse, son reflejo de la transformación por la que pasaba el país en su lucha por el desarrollo y progreso hacia la modernidad: “Indias, mestizas y blancas, integradas por su ocupación o riqueza a las diferentes clases que componían la sociedad, soportaban así los diferentes grados de inferioridad, opresión o aislamiento a que les reducía su situación histórica [...] Caracterizadas todas por los prejuicios y condiciones que se daban en los estratos o clase a que pertenecían, de algún modo apoyaron siempre y estuvieron en alianza con los grupos que se disputaban el poder; las de alta posición movidas por el clero a favor del partido conservador clerical y militarista; las de clases medias apoyando los proyectos liberales de reforma económica y política fluctuando siempre entre sus intentos por avanzar y llegar a la revolución social, y entre sus temores y desconfianza hacia las clases populares por lo que conservaban de su formación anterior; las campesinas, indígenas y mestizas, apoyando por instinto las luchas del pueblo trabajador contra las clases que le oprimen. En estas luchas, empezaron justo, a cobrar consciencia de su ser y de su proyección social.”²²⁰

4.2 Estilo de vida, comportamiento y prácticas sociales

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la mujer del siglo XIX se encontraba regida, en su día a día, por normas características de su condición socioeconómica, civil y política. En esta sección se describirán sus prácticas cotidianas a fin de lograr

²²⁰ (Parceró, 1992, pág. 33)

una mejor comprensión del posible estilo de vida de las mujeres retratadas en la muestra de daguerrotipos.

Se han hecho constantes referencias a las publicaciones dirigidas al público femenino, pues además de acercarnos a la mentalidad de la época a través de sus textos, son el ejemplo perfecto de una tendencia que surgió en México en el siglo XIX: los manuales de conducta. “Es un siglo de manuales de urbanidad, síntoma de la falta de confianza en los modales comunes. Cuando la vida política se desarrolla en desorden, cuando el agro se pasa a la ciudad, de una clase social a otra, cuando la influencia española ya no es la mejor, es necesario poner por escrito las reglas de la vida. No hay armonía entre lo público y lo privado: mi conducta casual en casa no es apropiada a la hora de la visita: hay que normarla. Reglar los modos. Reglar las virtudes.”²²¹

Los manuales de conducta buscaban, por lo tanto, establecer las normas a seguir en el comportamiento y las relaciones sociales; algunos temas que podemos encontrar en ellos tratan sobre la moral, el arreglo personal, los rituales domésticos, eventos públicos, cortejo, matrimonio, entre otros.

Es claro entonces, que la opinión pública era determinante para la sociedad mexicana de mediados de siglo. Las normas dejaban explícito lo que debía y no hacerse, y la sociedad observaba con atención. Cualquier falta era considerada grosera, de mal gusto e irrespetuosa, por lo que el individuo, y en el caso de esta investigación, la mujer, debía conducirse con cuidado.

²²¹ (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 22)

Para identificar la a élite de la clase media, el enfoque se centrará en el porcentaje que se distinguía por sus “finas maneras”²²². Sus usos y moda se caracterizaban por la mezcla entre las tradiciones anteriores y la influencia que traían los extranjeros. Así mismo, la religión era un pilar importante de la vida social, pues a pesar del aislamiento y poco trato entre clases, los eventos religiosos eran motivo de reunión y festejo.

La principal ocupación de las mujeres de la clase media, como se ha expuesto ya, eran sus labores domésticas: “Por la mañana sólo salen a la Iglesia, dejando las noches para visitar a sus amigas, o para surtirse en los cajones de lo que necesitan, acompañadas siempre de sus padres, maridos o parientes de respeto.”²²³

La mujer de cada clase tenía un estilo determinado en su forma de arreglarse y comportarse por lo que, a simple vista, su condición social era identificable. La mujer de la clase media, por ejemplo, acostumbraba vestir “...enaguas de percal, blusa y mascada prendida con algún fistol. Se cubrían con rebozos de vistosas puntas desplazados a la mitad de siglo, por tápalos más modernos y se calzaban con zapatos de gamuza o charol. [...] Las esposas de los comerciantes lucían trajes nuevos, traídos de México, y se distinguían del resto, igual que la esposa del letrado o la autoridad, por sus guantes y peinado.”²²⁴ Para las salidas sociales, como: “...los bailes o tertulias de etiqueta, se presentan bien vestidas; pero por lo regular, el lujo lo hacen consistir más bien que en el vestido, en las alhajas de valor con que se

²²² (Parceró, 1992, pág. 27)

²²³ (Parceró, 1992, pág. 29)

²²⁴ (Parceró, 1992, pág. 25)

adornan. En las reuniones que no son de etiqueta, prefieren un paño de rebozo fino del país, a los mejores tápalos y chales extranjeros...”²²⁵

La mujer de la clase acomodada, por su parte: “Todavía en 1846, había en la clase alta, mujeres que a pesar de sus riquezas, ‘igualables a las mejores de Europa’, no habían entrado a lo moderno; vivían aún las manolas y chonas pintadas por Rugendas o Gualdi, a quienes preocupaban más las alhajas que el traje. [...] Su modernización corrió por cuenta de los europeos interesados en hacerlas consumidoras de los artículos suntuosos que venían de Francia.”²²⁶

Con la devoción que les caracteriza, una actividad que las mujeres de la clase alta procuraban, fue la beneficencia: “Algunas, las educadas aún dentro de los ideales de la vida religiosa todavía coloniales, exhibían sus sentimientos de caridad con donaciones a la Iglesia, socorriendo a los pobres o apoyando la fundación de colegios, asilos y hospitales para ellos.”²²⁷

Una clara diferencia entre clases se da a notar, por lo tanto, en que la mujer de la clase media se caracterizaba por preferir el mexicanísimo rebozo, prenda que rebasaba las fronteras entre clases sociales; mientras que, las “manolas”²²⁸, siguen

²²⁵ (Parcero, 1992, pág. 29)

²²⁶ (Parcero, 1992, pág. 31)

²²⁷ (Parcero, 1992, pág. 33)

²²⁸ Descripción detallada de la vestimenta de una manola: “vestido negro de escote cerrado, manga larga o francesa y por debajo de la rodilla; medias negras y lisas; zapatos de tacón no muy altos; mantilla negra -excepcionalmente, el Domingo de Resurrección será de color blanco o crudo-; peineta; un abrigo de paño negro en caso de frío; guantes negros -excepcionalmente pueden ser blancos en la procesión del Domingo de Ramos-; pelo recogido; rosario y podrá llevar un bolso de mano discreto.” (<https://www.abc.es/local-castilla-leon/20130327/abci-manolas-tradicion-mantiene-generacion-201303261356.html> Consultado 17 de enero de 19)

una tradición española arraigada a la religión. Las mujeres de las clases altas, por lo tanto, procuran una indumentaria conservadora y de estilo europeo.

Se puede concluir, que las mujeres mexicanas lucían con orgullo sus joyas de metales finos y piedras preciosas, a través de las cuales afirmaban sus posibilidades y condición, manteniendo un estilo más tradicional en sus trajes.

Las jóvenes de las clases acomodadas, sin embargo, “sorprendían por su gracia y desenfado, por su belleza, educación y buen gusto, sobre todo en las capitales. Vestían de negro las mayores, mientras sus hijas según informan las crónicas sociales, imitaban a las europeas exhibiendo sus riquezas y compitiendo en ostentación.”²²⁹ “De tinte más cosmopolita, inclinadas al lujo y al buen vivir, daban esplendor a las reuniones oficiales y a las fiestas públicas, frecuentaban el templo y las amistades.”²³⁰

A pesar de que más adelante se analizará con detalle la indumentaria, es importante esta breve descripción que pone en evidencia la separación de clases y su distinción a partir de los trajes que usaban, así como la permanencia de algunas costumbres de la época colonial que comenzaban a transformarse y adaptarse por la influencia extranjera a la que estuvo expuesta México a lo largo del siglo.

Pasando ahora a las salidas sociales que acostumbraban las mujeres decimonónicas, podemos resaltar: las visitas, los paseos, el teatro, la ópera y los bailes. La mujer debía seguir un estricto código tanto de vestimenta como de

²²⁹ (Parcero, 1992, pág. 31)

²³⁰ (Parcero, 1992, pág. 32)

comportamiento para cada evento, y las publicaciones dirigidas al público femenino funcionarían como manual de etiqueta, ofreciendo una detallada guía para cada caso.

Las visitas, que consistían en pequeñas reuniones en casas de familiares y amistades, son tema recurrente en los cuentos y artículos de las publicaciones. Las temáticas varían desde la presentación y la prudencia, la compostura, y hasta manuales de conversación, resaltando lo que era considerado de buen y mal gusto: “Nada hay más atractivo que una mujer decente. [...] No tiene conato en hablar; pero le agradan las conversaciones sensatas y se mezcla en ellas con reserva. El tono de su voz no es elevado porque sólo habla con la persona á quien responde y no aspira á mas; no se rie á carcajadas, no cuchichea, se muestra alegre...”²³¹

Los paseos, en cambio, se aprovechaban como tiempo recreativo al aire libre. Estos paseos también eran oportunidad para ver, ser visto, y encontrar pareja. Enrique Fernández Ledesma (1886-1939), escritor mexicano con especial interés en las costumbres del siglo XIX, relata una escena en el Paseo de las Cadenas del centro de la capital en 1850:

“Dentro del atrio y fuera de él congregábanse grupos pintorescos de todas las clases sociales. [...]

Señoritas recatadas, de dos en fondo, precedían a los jefes de familia, que miraban de reojo al joven calavera, al apuesto oficial de guardias, al vejete

²³¹ (Semanario de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, págs. 90, Tomo II)

libertino y que siempre sostenían agrio el entrecejo para prevenir la defensa de sus cándidos pimpollos.

Las señoras jóvenes, del brazo del marido, iluminadas aún por el cuarto menguante de su luna de miel, defendían de contactos aturdidos la pomposa falda de gro floreado y buscaban un remanso de despejo en la confusión de los paseantes para lucir, a la claridad de la luna, los cabrilleos acuosos de las riquísimas sedas.

Los pollos presumidos procuraban que se escuchase bien su conversación cuando enfilaban ante la *señorita de cortejo*, como entonces se llamaba a la doncella asediada por el galán. Recatándose de las vigilantes mamás, hablaban siempre en tercera persona, creyendo que con este inocente subterfugio volveríase enigmático el lenguaje de sus afanes. [...]

Las pollitas, por su parte, entornaban sus ojos admirando el mundo, la sabiduría y el *esprit* de sus galanes. Y así eran felices...”²³²

En eventos de carácter más formal, como para asistir a la ópera y el teatro, las mujeres lucían sus preciosos vestidos, en un entorno elegante en el que se pretendía sensibilizar a la audiencia en cuanto a historia, cultura y buen gusto.

Con respecto a los bailes de salón y de pareja, establecidos desde la colonia, resalta la imitación de lo europeo: “se realizaban lujosos bailes en amplios salones, contruidos precisamente con ese propósito, dentro de las amplias mansiones

²³² “El típico encanto del paseo de las cadenas” en (Fernández Ledesma, 1933)

donde vivían los peninsulares y los criollos. En estas ocasiones las damas lucían sus voluminosos atuendos y los varones daban muestra de sus habilidades dancísticas aprendidas, por ambos sexos, mediante lecciones impartidas por maestros de baile traídos de Europa.”²³³

De las salidas sociales mencionadas, todas se desenvolvían en ambientes privados menos los paseos, lo que resalta la división y poca convivencia entre clases.

Las descripciones anteriores ponen en evidencia que las clases altas se distinguían por el lujo en torno a su vida cotidiana y los eventos sociales a los que asistían. En un estilo de vida determinado por su situación económica, social y política, la mujer debía asistir a salidas y reuniones sociales, consciente de cumplir con las estrictas normas y formas a seguir.

Las mujeres mexicanas de las clases altas del siglo XIX son señaladas en muchos textos como vanidosas, incultas, ociosas y frívolas, sólo preocupadas por su apariencia y sus relaciones sociales; sin embargo, a la par comenzaría la lucha por igualdad de derechos, rompiendo poco a poco con esas predisposiciones y catalogaciones, ampliando su horizonte a partir de la igualdad de oportunidades educativas, laborales y políticas.

4.3 Arreglo personal: tendencias en moda e indumentaria

²³³ (Sevilla, 2002, pág. 151)

Durante el siglo XIX, la moda era símbolo de estatus y reafirmación de clase, pues la indumentaria ponía en evidencia la condición social y económica de la mujer en cuestión, como se ha expuesto ya en este capítulo.

El arreglo personal y la moda fueron parte importante y determinante en la vida de las mujeres en México, y el cuidadoso análisis de las tendencias permitirá una identificación acertada de la temporalidad – e incluso del país de origen- de los daguerrotipos seleccionados para este estudio.

A continuación, cito un texto de 1843, en el que se explica con detalle algunas consideraciones en el arreglo personal y la indumentaria, poniendo en evidencia la importancia que representaban en la vida cotidiana de la mujer:

“Es cierto, ciertísimo, que las prendas morales pueden hacer a una mujer amable e interesante; pero también lo es, que si a estas prendas reúne la hermosura y el aseo, es posible que el marido (a no ser un caribe u hotentote, como hay muchos), fije la atención de una manera más durable.

[...] Por ningún título deberá permanecer la mujer más de dos horas después de levantada sin asearse y adornarse lo más que pueda. [...]

Lo primero que hará la mujer todas las mañanas en cuanto sus atenciones domésticas se lo permitan, será alisar y ordenar su cabello, [...]

El peinado deberá ser siempre a la moda (cuando ésta no sea absolutamente ridícula), procurando hacerle algunas variaciones. Un día, por ejemplo, se deja un rizo pequeño sobre la frente; otro día se ordenan unos graciosos

bucles detrás de las orejas; otra vez se varía la forma de las trenzas y la colocación de la raya. [...]

[...] El traje será sencillo, pero elegante y bien arreglado al cuerpo, sin que sea tan largo que oculte los pies y el garboso andar, ni deje descubierta la pierna, sino en una pequeña parte. Los colores de los vestidos deberán acomodarse al del rostro y pecho, haciendo al descuido preguntas sobre esto al marido, y prefiriendo los géneros que más le agraden. En este punto aconsejo a las mujeres sacrifiquen enteramente sus caprichos y aún los de la moda, con tal de no dar el más pequeño disgusto a su dueño querido. [...]
El azul celeste y amarillo deberían suprimirse enteramente.

Una esposa de mediano juicio, educación y talento, debe proscribir absolutamente el detestable uso introducido en México de andar la mayor parte del día con chanclas.”²³⁴

Las publicaciones periódicas citadas a lo largo de este trabajo, incluían artículos sobre la economía familiar y afirman que la indumentaria representa un gasto importante, pues deben considerarse trajes específicos para diferentes situaciones y lugares. De acuerdo al poder adquisitivo, las clases media y alta podían gastar en vestimenta de 1/15 a 1/9 de su renta. La renta se consideraba en el rango de los

²³⁴ “Memorias del matrimonio” de Manuel Payno, 1843, en (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 121-127)

200 a los 1500 reales, y los otros gastos se dividían en alimentación, alojamiento, gastos varios y ahorro.²³⁵

La mujer, por lo tanto, gastaba una considerable cantidad en sus trajes, los cuales eran seleccionados con respecto a la situación, lugar y hora en que se usaría. El aseo y arreglo en la mujer eran primordiales para lucir los vestidos, así como para conservarlos en buen estado – pues se hacían a la medida y con finas telas-, y se prefería siempre la elegancia sobre lo extravagante.

Resalta también, la importancia del arreglo femenino para atraer y mantener la atención masculina, por lo que la novedad y vanguardia impuestas por la moda europea serían aliadas de la mujer que pretendía siempre agradar a través de su arreglo personal.

Las constantes intervenciones extranjeras abrieron el panorama hacia las tendencias europeas. Las modas francesas e inglesas empezaron a preferirse sobre la española, que se fue dejando atrás poco a poco después de la guerra de Independencia.

Las costumbres coloniales se mezclan con las novedosas propuestas importadas, y el modo en que una mujer se arreglaba y la ropa que escogía determinaban su identidad socioeconómica y moral.

La siguiente cita describe la indumentaria de las mujeres criollas en 1850, detallando los materiales y accesorios:

²³⁵ (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. 202, Tomo II)

“En su atuendo, las señoras se guían más por el ‘Journal des Modes’ de París que los hombres. Los modelos más resistentes en sedas, lanas y telas de algodón llegan antes a México que a Rusia y la hija de un militar, en un lejano pueblo, se engalana con vistosos productos de Lyon y Manchester, con los bordados de St. Gall y las joyas de París [...]. La criolla, sin embargo conserva su vestido de mañana para la iglesia, este es siempre negro con favorecedora mantilla adornada de un ancho encaje, que se sujeta en la cabeza y cubre los hombros. En las ciudades de provincia y en los pueblos llevan vestidos de colores a la iglesia, pero invariablemente la mantilla cubre la cabeza. En el campo las incómodas varillas son usadas con menor rigor que en las ciudades o pueblos grandes. Medias de seda y ligerísimos zapatos también de seda protegen el pequeño pie; en la mano siempre lleva la criolla un abanico que está en constante movimiento y que a menudo sirve para telegrafiar un interesante mensaje al otro lado de la calle.”²³⁶

Esta nueva forma de interacción superficial estaba basada puramente en cómo se veían unos a otros, y la indumentaria se volvería una forma de determinar el carácter y la identidad de un sujeto a partir de su apariencia. Las mujeres que contaban con los recursos suficientes, encontraron en la moda una nueva forma de expresión, y comenzaron a interesarse en las tendencias europeas en constante renovación para definir cómo querían verse y ser vistas por los demás, constituyendo un importante cambio en el convivir cotidiano en sociedad.

²³⁶ Sartorius. Mexico y los mexicanos, 1850, en (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 217-219)

En las revistas y publicaciones de la época, la moda presenta la particularidad de que “se le personificaba, como si ésta tuviera decisión y actuar propios. Se le había alejado como una actividad realizada y dirigida por los humanos para recrearse como un ser femenino que poseía atribuciones propias.”²³⁷ La moda es reina y diosa, es dominante y persuasiva. Su poder e influencia era especialmente evidente en las mujeres, pues la indumentaria femenina era más complicada y costosa que la de los hombres.

Las publicaciones dirigidas al público femenino, en su mayoría, incluían una sección dedicada a la moda. El semanario de las señoritas mejicanas en 1842 expone una reflexión crítica respecto a la moda:

“...es también muy digno de notarse nuestra pequeñez y miseria cuando de tal modo nos sujetamos á la moda, que la hacemos intervenir, no ya solo en lo que pertenece al gusto, sino aun en el modo de vivir, en la salud y en el ejercicio de nuestros conocimientos. Por consiguiente, creemos que la moda podria definirse mejor, diciendo que es cualquiera invención ó cualquier uso introducido en la sociedad por la fantasía de los hombres, aunque también es cierto que por modas se entienden igualmente los trages, los vestidos y adornos de uno y otro sexo, que se destruyen y se suceden continuamente sin la menor apariencia de razón, y cuyo único mérito á veces solo consiste exclusivamente en su novedad.”²³⁸ (p.281)

²³⁷ (Armendáriz Romero, 2017, pág. 29)

²³⁸ (Semanao de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, págs. 281, Tomo II)

Sin embargo, en el mismo artículo concluye con consejos sobre las últimas tendencias de la moda en París.



(Semanao de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, págs. 280, Tomo II)

Los artículos, por lo tanto, ofrecían a las mujeres mexicanas información sobre la moda en el extranjero, con especial interés en Francia, y ofrecían consejos sobre qué usar, especificando materiales y características, además del lugar o evento específico para lucirse.

Detalladas ilustraciones acompañaban el texto, funcionando como referencia y guía, mostrando las últimas tendencias a través de dibujos, grabados y litografías. La fotografía empezaría a utilizarse en publicaciones hasta finales de siglo, cuando el proceso y la tecnología facilitarían su reproducción en masa.

Para las que elegían mantenerse a la vanguardia, sin embargo, la moda del siglo XIX podía presentar problemas para la salud: “La moda era sinónimo de dolor,

sacrificio, temor, fastidio, agotamiento, ansiedad, entre otros sentimientos y síntomas no del todo gratos. Incluso aquellos que veneraban a la moda y seguían con fervor sus decretos estaban conscientes de los suplicios que tenían que sobrellevar para estar a la vanguardia.”²³⁹

Los apretados corsés eran parte esencial de la indumentaria femenina; la reducción y moldeado forzado a partir de esta prenda implicaban graves problemas para la salud de la mujer, que iban desde la dificultad para respirar, hasta deformaciones provocadas por su uso constante. También hay registro de pigmentos muy populares para dar color a los vestidos, producidos con químicos venenosos, como el arsénico, el cual da una tonalidad verde.

Con respecto al uso de color en los trajes, en general se preferían colores oscuros sobre los claros o brillantes, pero dependía de la ocasión. Por ejemplo, la indumentaria utilizada durante el luto fue una característica importante de la moda del siglo XIX, en la que tanto el traje como los accesorios eran en negro: “...había que omitir en la vestimenta todo aquello que pudiera añadir lujo y, contradictoriamente, comenzaron a fabricarse accesorios para complementar estas vestimentas, todos ellos en negro, con plumas y encajes. La joyería de luto — pulseras, anillos, aretes, collares— se fabricaba con azabache, una piedra semipreciosa destinada exclusivamente a estas alhajas. Los guardapelo —en cualquier material— eran los favoritos de las mujeres que acababan de enviudar. En el cabello podían utilizarse pequeños adornos con flores de seda negra, pero en

²³⁹ (Armendáriz Romero, 2017, pág. 32)

el luto riguroso no podía faltar un velo negro. Todo se complementaba con sombrillas y bolsos del mismo color.”²⁴⁰ Con el paso del tiempo, podía empezar a incluirse el púrpura, lavanda o blanco.

Es pertinente prestar atención a la elección del color para el traje pues en los daguerrotipos representaba un reto importante: sólo algunos colores eran apropiados para lograr el contraste adecuado en el retrato (en el siguiente capítulo se elaborará al respecto).

Pasado el primer cuarto de siglo, la forma de vestir comienza a transformarse; la siguiente descripción de la indumentaria femenina de la época en México, cuadra con los trajes que lucen las mujeres en la muestra de daguerrotipos del Franz Mayer:

“...el talle descendió unos centímetros más y tomó el corpiño una forma triangular al frente cerca de la cintura, cuyas pretinas estaban adornadas con hebillas. Los cuellos se diseñaron triangulares con aplicación de holanes, cayó con notoriedad la línea de los hombros; la altura del vestido ascendió y dejó asomar las zapatillas cuyas cáligas subían y se enredaban en la pantorrilla. El detalle de distinción de esta moda fueron las mangas, que cobraron volúmenes enormes que debían sostenerse por medio de la inserción de materiales estructurales y rellenos como tiras de bambú, paja y barba de ballena, por mencionar algunos; se ubicaron primero en la parte superior del brazo para luego colocar estos enormes segmentos sólo en el

²⁴⁰ (María Emilia Chávez Lara, El departamento de lutos, <https://www.nexos.com.mx/?p=18416> Consultado el 22 de enero de 2019)

antebrazo, dejando la mitad de arriba, ajustada. Todo apuntaba a una línea de hombros caída y triangular.

Puede afirmarse que la moda fue abarrocada, pues los vestidos se llenaron de adornos con volantes, holanes, encaje, cuellos enormes que bajaban por los hombros hasta la mitad del brazo, listones y flores. Las faldas cobraron vuelo con el uso de varias enaguas muy fruncidas y abundante tela formando el domo de una campana. Para cubrirse de las inclemencias la moda prescribió la medicina: pelisas, manteletas con capuchón y diversos tipos de capas, boas de piel vellosa, chales, etcétera. Los bonetes cubrieron las cabezas con alas anchas redondas y altas coronas bajo las cuales asomaban caireles que se decoraban con plumas, flores y listones. El cabello, peinado en grandes chongos, se sostenía con armazones de alambre y se usaron postizos. El calzado, con la punta recta, se sostenía no sólo con las cáligas sino con cinta elástica decorada al frente del empeine con una roseta o un moño. Los botines se pusieron de moda y se ataban con lazos, cordones o listones que pasaban por ojillos colocados al interior del pie.

Comunes a todas las modas mencionadas fueron los parasoles pequeños y articulados, las bolsas conocidas como ridículos, los abanicos con guardas rectas decoradas, los guantes y los mitones. Regresó el uso de los corsés y las pantaletas que llegaban a la rodilla guarnecidas con pasalistones y moños, que en algunos casos estaban cosidas por el medio. El cambio en los repertorios obligó a la renovación de todos los atuendos pues se añadieron fichús (capitas triangulares que recorrían el escote y al frente caían

a la cintura), cuellos perimetrales enriquecidos con encajes y puntas conocidos como “Bertas”, y se continuó con el uso de chales y mantillas sostenidas por peinetas a las que se añadieron pequeñas joyas de oro, plata y diamantes.”²⁴¹

En décadas posteriores, las formas de los trajes se simplificarían y empezaría a priorizarse la comodidad, pero en la temporalidad delimitada para esta investigación, permanecía la cintura de avispa y la falda ancha. Se ven algunos cambios en el estilo del cuello, mangas y la forma del corpiño, pero manteniendo lujosas y pesadas telas. Los accesorios como chales, guantes, abanicos, pañuelos, anillos y collares eran parte del atuendo y aportaban significados personales.

Los retratos encapsulados en los daguerrotipos muestran diferentes estilos que se pueden fechar aproximadamente entre 1840 a 1860, cuadrando con la vigencia y uso de la técnica de Daguerre en México. Se anexa a este trabajo un catálogo que incluye una precisa descripción de la indumentaria de cada uno de los daguerrotipos seleccionados.

Podemos concluir que la moda era una parte determinante de la vida de las mujeres que aparecen en los daguerrotipos. El contexto presentado pone en evidencia lo importante de la apariencia para la sociedad mexicana del siglo XIX. Las clases altas utilizaban la indumentaria como reafirmación de su posición social, pues la identidad de un individuo se definía a partir de su físico.

²⁴¹ (de Arechavala Torrescano, 2017, págs. 65-66)

La indumentaria y el arreglo personal delimitaban el día de la mujer, consumiendo parte de su jornada en aseo, cambio de complicados vestidos y peinados. Cada lugar y evento exigían un traje y arreglo específicos. La feminidad era reflejada en el cuidadoso arreglo de la mujer, quien podía mantenerse a la vanguardia a través de las publicaciones periódicas. En el contexto expuesto, el traje define a la mujer, al exponer su condición social, política y económica, incluso su condición moral. Se reconoce, además, que el arreglo de una mujer se define a partir de, y para agradar a, la mirada masculina.

La moda en el siglo XIX, estuvo implícita en ámbitos como la literatura, el arte, la arquitectura, la música, entre otros; provocó discusiones en torno a los problemas que podía ocasionar en la salud, así como la predisposición a la frivolidad e inmoralidad si se le seguía sin reparos. Sin embargo, a pesar de la crítica, la moda no dejaría de seducir, fascinar y cautivar a la sociedad regida por las apariencias.

4.4 Horizonte de expectativas

“Muchos se admiran de que la inteligencia de las mugeres sea demasiado viva y precoz, mientras que los progresos de los hombres son perezosos ó tardíos. Yo encuentro muy natural esta diferencia: á las primeras no se les habla sino de lo presente, á los segundos solo del porvenir.

Si yo defendiese la causa de las mugeres, comenzaria por probar que los hombres no pueden atribuir á la diferencia de sus órganos, la superioridad

de sus talentos, y que por consiguiente, es preciso atribuirla á la diferencia de su educacion."²⁴²

A principios de siglo empezaban ya a destacar mujeres que cambiaban por completo el prototipo femenino. Leona Vicario (1789-1842), criolla con acceso a una educación privilegiada, trabajó como periodista interesada en política y también escribió poesía, además de ser activa participante en el movimiento de Independencia, trabajando como informante a la par con los insurgentes.

Sin embargo, a pesar de que muchas mujeres de diferentes clases habrán participado en los movimientos de principios de siglo, sólo se tiene registro de las que pertenecieron a las clases altas: "Es curioso, aunque no sorprendente, observar cómo las mujeres que hasta hoy se recuerdan con más claridad fueron las pertenecientes a la élite novohispana. Tanto doña Josefa Ortiz, la conspiradora por excelencia, como Leona Vicario, quien apoyó económicamente la guerra, e igual que doña María Ignacia, la famosa Güera Rodríguez, eran criollas pertenecientes a la clase acomodada. A ellas se unen otras favorecedoras de la causa insurgente, que contribuyeron a ella con dinero o a través de sus acciones."²⁴³

La condición socioeconómica, por lo tanto, ofrece una plataforma de participación y trascendencia privilegiada; a pesar de ser un porcentaje mínimo respecto al total de la población, sus acciones e ideales influyen en la sociedad y provocan cambios, por lo que son las que pasan a la historia.

²⁴² PENSAMIENTOS MORALES, sobre las mugeres, por madama Neker, en (Semanao de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. 95, Tomo II)

²⁴³ (del Palacio Montiel, 2015, págs. 77-78)

Respecto al horizonte de expectativas de la mujer (es decir, a las posibilidades a las que podía aspirar), a pesar de los cambios que empezaban a originarse con respecto a su posición, permanecía como prioridad para las jóvenes de las clases altas encontrar una pareja de igual o mejor posición: “El *matrimonio* era un momento fundamental: en él confluían todas las enseñanzas previas y en su ejercicio cotidiano, habrían de demostrarse tanto las prácticas del trabajo doméstico cuanto las morales de la sumisión y la prudencia. La boda traía el cambio de vida para la mujer, en una sociedad que cada vez admiraba menos la virginidad como estado permanente y más como garantía para iniciar el rol de esposa.”²⁴⁴

La mujer joven se enfrentaba a una fuerte presión social y expectativas sobre el matrimonio, en una sociedad que la encasillaba en un entorno completamente familiar y doméstico. Desde niñas, se iniciaba la preparación para sus deberes futuros: “Desde la mas tierna edad es preciso que la niña se penetre de la idea de que el empleo de presidir una casa es uno de los negocios mas importantes de la vida de una muger. Madres, no hagais sobre esto á vuestras hijas largos discursos: manifestadles con claridad las ventajas que resultan para vosotras, para vuestros maridos é hijos, de la práctica constante del orden y de la economía.”²⁴⁵

De tan sólo 14 a 17 años, las adolescentes conocían pretendientes buscando casarse antes de los 18; las que pasaban de esa edad sin encontrar pareja, para conservar su virtud, eran enviadas “a vestir santos” a conventos.²⁴⁶ La mujer, fuera

²⁴⁴ (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 24)

²⁴⁵ Educación de las niñas, en (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1840, págs. 124, Tomo I)

²⁴⁶ (Parceró, 1992, pág. 149)

de su posición como hija, novia, esposa o madre, gozaba de pocos o nulos derechos civiles, políticos o laborales.

Aún en 1849, diez años después de la invención del daguerrotipo, las familias se casaban por interés, con una “dote” de por medio: “Debían casarse las jóvenes cuando sus padres consideraban que había conveniencia en fortuna, educación y costumbres”.²⁴⁷

Las publicaciones de la época aconsejaban: “Por más precavidas, cuidadosas y delicadas sean las jóvenes, nunca lo serán demasiado cuando se trata de la elección de un novio, el cual, de esclavo por unas cuantas semanas ó unos cuantos meses, está destinado a pasar á ser el árbitro de la suerte futura de ellas.”²⁴⁸

De la mujer dependía la elección del esposo entre sus pretendientes, ella tenía el poder de aceptar o rechazar las propuestas. Sin embargo, la situación cambia una vez casados, y la mujer lucharía por mantener el amor y cariño del esposo, en una sociedad en la que las relaciones fuera del matrimonio eran comunes.

Una vez casada, se esperaba que la mujer tuviera muchos hijos, pues era considerado su deber social y razón de ser: “Desgraciada de aquella que no cumple con la noble mision que Dios le encomendára al venir á la tierra, porque el dia de la verdad y de la justicia recibirá el merecido castigo que Dios le reservaba, y que ella en su intensa ceguedad no habría columbrado...”²⁴⁹

²⁴⁷ (condiciones, p.150)

²⁴⁸ La elección de marido. En la Semana de las señoritas mejicanas. 1852, vol. III (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 107)

²⁴⁹ C.M.A., “La madre de familia”. M.A. Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas, 1851. (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 141-143)

La madre era la encargada de la instrucción de este tipo de temas, pero las jóvenes inexpertas sufrían al enfrentarse con el embarazo, el parto y la maternidad. “Síguense los cuidados necesarios para la salud de la madre y la vida de la criatura, misión de prudencia y de aplicación que exige una larga experiencia, ayudada de mucho amor, y que una hija recién casada no puede aprender sino de su madre.”²⁵⁰

A pesar de que las publicaciones procuraron mejorar las condiciones de la mujer al aconsejar e instruir en temas de maternidad y salud, la higiene era un descuido constante: no comprendían el funcionamiento de su cuerpo y muchos temas no se trataban por vergüenza, lo que conducía a complicaciones y enfermedades. Las jóvenes madres se ausentaban, dejando encargado al recién nacido en guarderías y con nodrizas; los infantes crecían en manos de ajenos, predispuestos a enfermedades y contagios.

Así como en lo anterior, la madre era la educadora por excelencia en todos los aspectos. En una nación inestable, la reconstrucción y desarrollo empezaba en la sociedad; la base de la sociedad es la familia, y la base de la familia, era la mujer: “Las madres forman por lo comun el corazon de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y de orden que reciben en su niñez.”²⁵¹

El papel de la mujer, como madre, es determinante. Al envejecer, y con las nuevas generaciones, la madre se convierte en abuela. Muchas publicaciones dan a entender que, al envejecer la mujer, encuentra su razón de ser en su familia. Su

²⁵⁰ “Consejos a las madres de familia”, en *Semanario de las señoritas mejicanas*, 1842, vol. III. (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 150-155)

²⁵¹ *Consejos a las señoritas*. Francisco Zarco, Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas, 1851. (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 89-93)

deber como educadora y encargada del hogar se mantenía hasta el final de sus días: “La moral social descrita y el énfasis en la maternidad, no sólo como actividad, sino también como virtud purificadora, debía pautar la vida de la mujer aún en la vejez.”²⁵²

Por lo tanto, principalmente la familia y la religión impondrían las normas morales y de comportamiento en la vida cotidiana de la mujer, marcando claras prioridades. La publicación *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, de 1851, menciona al respecto: “Nada diremos sobre la importancia de la religión: ella es tal, que no se puede concebir una muger perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religion, seria un monstruo. [...] Formado el carácter moral de una señorita con la religión y la virtud, debe adornar su entendimiento con algunos conocimientos, que aún cuando no sean profundos, sean útiles. Debe huir de dos extremos igualmente desagradables, y son, el de una ignorancia grosera, y el de una vana ostentación de su saber.”²⁵³

Como alejarse o descuidar de sus deberes era mal visto, la mujer no tendría oportunidad de estudiar y prepararse hasta mediados de siglo, cuando empezaría a volverse una práctica más aceptada.

Los horizontes empezaban a expandirse para las mujeres, pero en el complicado contexto, muchas se vieron obligadas a trabajar; la guerra de independencia,

²⁵² (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 150)

²⁵³ Consejos a las señoritas. Francisco Zarco, *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, 1851. (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 89-93)

además de acarrear nuevos ideales, provocaría grandes trastornos al separar familias y dejar muchas viudas.

Muchas mujeres empezarían a valerse por sí mismas, no sin encontrarse con constantes prejuicios e impedimentos: “Las mujeres de clase media, impelidas a trabajar por necesidades de subsistencia, se dedicaban a la instrucción elemental, a la enseñanza de idiomas y de diferentes artes y oficios. Ocupaban cargos de maestras, raras veces de directoras de colegios, orfanatos, cárceles y asilos.”²⁵⁴ Autodidactas, las mujeres trabajadoras se basarían en su propia experiencia y habilidades para subsistir.

Con la transformación del país, el papel de la mujer de igual manera tuvo que cambiar, tomando responsabilidad y adaptándose a nuevos roles y trabajos: “Para entonces, tampoco eran ya raros los casos de criollas o mestizas huérfanas o solteras y viudas ricas que gobernaban sus haciendas, se dedicaban a la ganadería, al comercio o a la industria doméstica; abundaban también las mujeres que escribían libros de poemas y se dedicaban a la enseñanza de las niñas en ‘amigas’ y conventos y las que haciendo alarde de su rebeldía e insatisfacción, desafiaban en abierta pugna las costumbres de una sociedad eminentemente religiosa.”²⁵⁵

La antítesis de la mujer ideal, era la concubina o la prostituta. Mujeres abandonadas, divorciadas, víctimas de la seducción, que han huido o que buscaban mejores condiciones, eran las que podían encontrarse en estos grupos, cada vez más abundantes conforme avanzaba el siglo, pero no menos rezagados y vulnerables.

²⁵⁴ (Parcero, 1992, pág. 71)

²⁵⁵ (Parcero, 1992, pág. 112)

La mujer que rompía con las normas, se veía oprimida y excluida de una sociedad llena de prejuicios.

Personajes como Lucas Alamán y el escritor José Joaquín Fernández de Lizardi, enfatizaban que el deber de la mujer permanecía en ser devota esposa y madre, mantener sus costumbres, instruirse, siendo siempre recatada y pudorosa.²⁵⁶

La enorme contradicción se encuentra en que, más allá de las opiniones conservadoras, los liberales que habían luchado por la igualdad y la educación, temían los cambios evidentes que vendrían con la mujer trabajadora y voluntariosa. “En la práctica las leyes pugnaban por dar mayor igualdad a la mujer: lo lograba con la soltera mayor de edad (25 años) y la viuda, pero cuando esta intención aludía a la esposa chocaba con los derechos masculinos, de manera que el asunto se resolvía con la ambigüedad y el dominio del hombre.”²⁵⁷

Las mujeres de las clases privilegiadas, aún en la cambiante nación, llenarían su tiempo con actividades artísticas, musicales y literarias, no por necesidad sino por gusto; sus deberes y labores las adornaban, siendo características de su nivel y condición social: “El ideal de la mujer ociosa daba paso al de la ocupada en labores domésticas. Sin embargo, es claro que dicha exclusividad al hogar sólo podían ejercerlo mujeres de clase acomodada. La mayoría de aquellas que nutrían los sectores populares realizaban labores como criadas, vendedoras en la calle de todo tipo de productos, costureras, e infinidad de oficios mas.”²⁵⁸

²⁵⁶ (Parceró, 1992, págs. 115,117)

²⁵⁷ (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 25)

²⁵⁸ (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 175)

La mujer de la clase alta encontraría en sus deberes y pasatiempos su razón de ser, y éstos, además, la mantendrían alejada de problemas: “La primera habitud que conviene hacer contraer á una niña, es la de vivir siempre ocupada. Comunmente de la ociosidad nacen los errores, los estravíos, y por consecuencia la desgracia de las mugeres.”²⁵⁹

Como entretenimiento, las mujeres de las clases privilegiadas tenían como opción el tejido, el bordado, la elaboración de tocados, la pintura, y la música: “los anuncios de obras impresas de Lizst, Verdi eran frecuentes. La fantasía de *Norma* y la *Sonámbula de Bellini* parecen haber tenido un peso importante en los gustos de esos años.”²⁶⁰

Con la aparición de las revistas y publicaciones enfocadas al público femenino, empieza a resaltar el interés por la instrucción de la mujer mexicana, limitada y enfocada a sus deberes hogareños, pero es un inicio importante: “Hubo un tiempo, gracias á nuestros dominadores, en que se tenía en México por sumamente feliz á la muger que nada hacía en su casa, y que entregada al ócio pasaba los dias y los años en la inacción y el tédio, en que decía, *nada hago ni nada se, porque soy una señora*: desde nuestra independencia, la educación y las costumbres van cambiando notablemente, y el bello secso, cuya dignidad é importancia se estima en lo que vale desde entonces, se ocupa de lo que es útil ó agradable; se dedica á las tareas domésticas, dirige el orden y las ocupaciones de la familia con acierto; se entretiene con la música, con el bordado y con el cultivo de las flores; aprende

²⁵⁹ (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. 125, Tomo I)

²⁶⁰ (Guzmán V. & Martínez O., 1991, pág. 197)

algunos idiomas; se consagra á lecturas provechosas y amenas, y llena de delicias á la sociedad con su trato y su conversación.”²⁶¹

El *Semanario de las señoritas mejicanas* costaba 2 reales en la capital, y en los departamentos, es decir, otros estados, 3 reales.²⁶² La publicación sería accesible sólo para las clases socioeconómicas altas, pues serían las que, además de poder comprarla o suscribirse, disponían del tiempo para leerlas.

Este tipo de publicaciones, como se ha revisado, tenían una fuerte influencia social y funcionaban como guía para el comportamiento de la mujer, así como para su educación e instrucción.

Los textos que leían las mujeres se pueden dividir en dos categorías de acuerdo a la mentalidad de la época: las publicaciones que pretenden instruir siempre manteniendo su deber doméstico y las normas morales como prioridad, contra algunos cuentos y novelas románticas que relatan fantasías e ilusiones que sólo distraían y presentaban ideas o situaciones que podían acarrear problemas para las lectoras: “Una jóven que se permite la lectura de toda clase de novelas, debe hacerse muy triste la sociedad, porque en ella no encontrará nada, que le recuerde sus quimeras; mientras que una muger que en la soledad eleva su alma al Criador,

²⁶¹ Consejos a las señoritas (Francisco Zarco, Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas, 1851. (Guzmán V. & Martínez O., 1991, págs. 89-93)

²⁶² La moneda utilizada fue el real, vigente hasta 1846, y sustituido definitivamente por el peso en 1897; 1 peso equivalía a 8 reales. Considerando que el salario de las clases trabajadoras hasta 1879 era de entre 10 y 25 centavos diarios, y el salario de una costurera iba de los 5 a los 12 pesos mensuales, es evidente el abismo entre clases y sus posibilidades. (Parcero, 1992, págs. 60,62)

estudia sus deberes y cultiva su razon, encontrará en el mundo el uso y la práctica saludable de las reflexiones que ha hecho anticipadamente.”²⁶³

La contradicción se acentúa: a pesar de comenzar a impulsar la lectura e instrucción, se temía que la educación alejara a la mujer de su lugar predilecto en la sociedad, como madre y esposa.

El contexto en el que se encontraron las mujeres que aparecen en los daguerrotipos es interesante por las posibilidades y limitantes en su cotidianidad, que empezaron a tener fronteras cada vez más difusas. La lucha por sus derechos se vería reflejada de manera más clara en los cambios a ocurrir en el siglo posterior.

4.5 Ocasiones para encargar un retrato

En los primeros años de la fotografía, el daguerrotipo sería un parteaguas al transformar las formas de representación del individuo desde una nueva técnica. Sin embargo, los retratos pintados ya tenían una importante tradición en México, cuya herencia se reflejaría en imágenes y procesos posteriores.

A continuación, se revisarán las ocasiones en las que se solían encargar los retratos pintados, así como sus características, a fin de identificar cánones y tendencias, que bien pudo adaptar, o transformar, la técnica de Daguerre en su producción de retratos.

²⁶³ PENSAMIENTOS MORALES, sobre las mugeres, por madama Neker, en (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo., 1841, págs. 96, Tomo II)

A principios de siglo, los artistas regionales o populares, a diferencia de los académicos, estaban inmersos en el mercado de arte por encargo; entre sus trabajos se encuentran decoraciones de edificios y telones de teatros, así como algunos retratos con las siguientes características:

“Este tipo de retrato refleja por lo general a la burguesía provinciana, a los principales personajes de las ciudades y pueblos del interior, que hacen ostentación de sus joyas y se visten con sus mejores galas, satisfaciendo su necesidad de reconocerse. En muchos casos nos encontramos con retratos *post mortem*, que ofrecen la imagen de medio cuerpo del personaje, evitando elementos complicados del dibujo como son las manos, la perspectiva, con composiciones y poses poco complejas. Sin embargo, su pincel se entretiene en representar con absoluta veracidad los rasgos fisonómicos -sin ocultar defectos- y los accesorios. Por tanto, sus problemas no son de índole creativa, sino el afán por trasladar al lienzo con absoluta veracidad lo que ven sus ojos. Ni siquiera les preocupa la representación del carácter o de la psicología, es más importante identificar al personaje, asegurándose el pintor mediante a inclusión de la preceptiva cartela explicativa.”²⁶⁴

²⁶⁴ (Rodríguez Moya, 2006, pág. 253)

Quien encargaba un retrato, por lo tanto, lo que esperaba era una representación identificable del individuo. El Semanario de las señoritas mejicanas de 1842 utiliza la frase: “la hermosura de un retrato depende de su semejanza”.²⁶⁵

Los pintores de retratos, además de producir una imagen identificable, buscaban favorecer al cliente: “Su concepción estética no es ni realista ni idealista; no aceptan la fealdad; no buscan tampoco la expresión de un tipo de belleza ideal. El pintor reconocido de esta época se halla justo a la mitad del camino de ambas concepciones: Para él, no hay más problemas que dar una visión *agradable*, mediante ciertos artificios, de cualquier persona...”²⁶⁶

En imágenes, por lo regular rígidas y poco expresivas, la afirmación de la clase y posición social se hace notar a través de la indumentaria y accesorios. La maestría del artista se distingue, por lo tanto, en la precisión al recrear los rasgos individuales, así como en el detalle minucioso al trabajar las telas y joyas, logrando al mismo tiempo cierta naturalidad. En la época también se solía acompañar el retrato con una breve inscripción que incluía el nombre del retratado, así como alguna fecha.

Con la influencia de la Academia y del romanticismo, conforme avanza el siglo, los retratos empiezan a resaltar la personalidad y expresión de los individuos, con énfasis en las emociones y detalles con simbolismos.

Las clases altas, y las que aspiraban ascender, encontraban en el retrato la posibilidad de trascender, por lo que políticos y personalidades de diferentes

²⁶⁵ (Semanario de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, pág. 50)

²⁶⁶ (Freund, 1983, pág. 60)

estados se encontrarían entre los principales clientes de los artistas. Como los retratos eran exclusivos de las clases acomodadas, el encargo de uno simboliza la pertenencia al limitado círculo social con dichas posibilidades.

En cuanto a las consideraciones o expectativas por parte del modelo, el *Semanario para las señoritas mejicanas* de 1842, en un artículo que se enfoca en el género del retrato, recomienda:

“Si es cierto que hay útiles advertencias que hacer á los retratistas, no las hay menos útiles para las personas que quieran retratarse. Todos los errores y ridiculeces que se notan con razón en los retratos de ciertas épocas, nos indican que la persona que quiera ser reconocida en su retrato, debe presentarse delante del pintor como lo hace habitualmente en su traje ordinario, en su actitud natural, con la espresion que tienen frecuentemente sus facciones, y jamás con aquella estúpida sonrisa ó escesiva seriedad que exagera sus rasgos. La fisonomía, la variada espresion son tan importantes en un retrato, que constituyen su alma y su vida.”²⁶⁷

Algunos de los eventos que se conmemoraban con el encargo de un retrato (pintado, y posteriormente, fotográfico) marcaban cambios y etapas en la vida del individuo y la familia; retratos de la infancia, compromisos, bodas, reuniones grupales, logros o premiaciones, son motivos frecuentes.

²⁶⁷ (Semanario de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, págs. 113-115, Tomo III)

Estos retratos por encargo no contemplarían tanto un valor histórico, como actualmente funcionan, sino un valor simbólico, conmemorativo y documental para la familia.

Los interesados debían asistir al estudio, por lo que no era común que se retrataran en el lugar o fecha del evento, además de que solían comprar trajes nuevos para la ocasión. La imagen final era atesorada, y el ritual social ponía en evidencia los ideales, así como las posibilidades y estatus de la familia.²⁶⁸

De los anteriormente mencionados, el posible evento que se puede encontrar en los retratos femeninos en daguerrotipo de la muestra seleccionada para este trabajo, es el compromiso (ej.1) o matrimonio (ej.2). La evidencia se encuentra en que la mujer muestra orgullosamente el anillo o argolla correspondiente en el dedo anular de la mano izquierda. Debemos recordar sin embargo que, en sus inicios, el proceso de Daguerre obtenía una imagen invertida, por lo que en los retratos más antiguos los anillos pueden aparecer en la mano derecha. La corrección de la imagen a través

²⁶⁸ (Linkman, 1993, pág. 107)

de prismas en la cámara, y los anillos en la mano correcta, indican una fecha posterior de captura.



(ej.1)



(ej.2)

El retrato pintado en miniatura, antes de ser reemplazado por el daguerrotipo, cumplía con una función emotiva: “Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante. Los retratos miniatura, de moda en los medios aristocráticos y más por acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato adoptadas por la capa ascendente de la burguesía; significaron para ésta una manera de expresar su culto de la individualidad.”²⁶⁹ La invención de la fotografía reemplazaría esta forma de representación.

²⁶⁹ (Freund, 1983, pág. 14)

Los retratos *post mortem* indican que la imagen, además cumplir un ritual de duelo, funcionaba como recuerdo fiel de la persona fallecida. La memoria ligada a la imagen le otorga una fuerte carga emotiva, demostrando el poder que puede tener el retrato sobre quien lo observa: una cara amable, respetable, o el reconocer a un ser querido en la imagen, conmueve y produce un efecto en el espectador.

A partir de las diferentes presentaciones y usos mencionados, podemos identificar dos ambientes de apreciación para retrato: el privado y el público. Contra las pinturas destinadas a lucir en lugares en donde puedan ser apreciadas por grupos de personas, o la joya que se presumía eventos sociales, el daguerrotipo, lujo exclusivo de las clases altas, es un objeto de carácter privado, desde la toma en un estudio cerrado hasta el disfrute personal de la pequeña imagen encapsulada en un estuche de terciopelo y piel. La función del objeto determina la producción y forma del mismo.

En sus inicios, el daguerrotipo era una técnica novedosa y experimental, por lo que la calidad y nitidez eran prioridad antes que una imagen muy artística o elaborada, sobre todo en el caso de los retratos comerciales. Sin embargo, por primera vez, posibilitaría el acceso al encargo de un retrato a un público más amplio. La burguesía imitaba los cánones y estética utilizados por las clases altas; así, su representación corresponde con sus ideales y expectativas: “El retrato fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social.”²⁷⁰

²⁷⁰ (Freund, 1983, pág. 13)

El cliente buscaría una réplica de su imagen, y la fotografía ofrecía por primera vez una copia idéntica como no lo había logrado antes el mejor pintor, por lo que, a pesar del alto costo y complicado proceso, empezaría a llamar la atención de individuos vanguardistas.

Gisèle Freund afirma que, desde sus inicios, “la fotografía forma parte de la vida cotidiana”²⁷¹; sin embargo, hay razones para pensar que algunas personas se resistirían a ser retratadas a través del novedoso proceso. La imagen idéntica resultante en los *espejos con memoria* provocaba temor en la sociedad de la época; fue necesario un cambio de mentalidad y la adaptación y apropiación del nuevo medio dentro de una cultura específica: “Antes de inscribirse en la vida cotidiana y formar parte de la cultura de una época, el nuevo medio tuvo que vencer innumerables obstáculos -técnicos, pero también formales, ideológicos y sociales- para ir construyendo su propio lenguaje.”²⁷²

Walter Benjamin analiza las propuestas de Baudelaire, contemporáneo de la fotografía, y comenta: “La daguerrotipia tenía para Baudelaire algo de espantoso y perturbador. Define su atractivo como «sorprendente y cruel».”²⁷³ Baudelaire defendía al arte, y encontraba en la fotografía una agresiva afrenta.²⁷⁴

Como ante cada cambio radical, la sociedad debe pasar un periodo de transición; el periodo de adaptación a la nueva técnica se desarrolla durante la vigencia y uso

²⁷¹ (Freund, 1983, pág. 8)

²⁷² (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 18)

²⁷³ (Benjamin, s.f., pág. 30)

²⁷⁴ Revisar: Baudelaire, Salón de 1859.

del daguerrotipo. El daguerrotipo se mantendría como un producto exclusivo, hasta ser reemplazado por procesos más eficientes, económicos y que permitieran la reproducción de la imagen. La *carte-de-visite*, o tarjeta de visita, patentada por el francés Eugene Disderi en 1854, sería la verdadera democratizadora del retrato fotográfico.

Conforme se fue perfeccionando la técnica, el fotógrafo empezaría a cuidar más los detalles estéticos de la imagen, imitando los cánones pictóricos dentro de lo que la técnica permitía, incluyendo mobiliario, accesorios y variando las poses para obtener un resultado más natural.

El ritual y evento de captura de retrato era una experiencia que diseñaba el fotógrafo; el elegante estudio decorado con lujo incluía antesalas en las que se mostraba el trabajo de los fotógrafos en distintos formatos, donde se entretenía y arreglaba el modelo antes de posar por un largo tiempo en el brillante estudio iluminado con luz natural.

Sin embargo, a pesar de que el pintor u fotógrafo determinaban casi por completo la imagen resultante, pues son ellos quienes dominan la técnica y saben cómo conseguir los efectos deseados, la mujer retratada opinaba y moldeaba la toma de acuerdo a su intención: “las mugeres tienen el derecho de estar descontentas del pintor cuando no están seguras del retrato.”²⁷⁵

²⁷⁵ (Semanario de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1842, págs. 116, Tomo III)

Recordemos que la mujer de las clases altas ya tenía acceso a una educación artística, por lo que probablemente empezarían a involucrarse en el proceso cuando encargaban su retrato.

En el siguiente capítulo se expondrá con mayor detalle el ritual de captura del retrato fotográfico en estudio, y se apreciará en qué instancias se podía tomar en cuenta el gusto de la clienta, siempre que la técnica lo permitiera.

Para concluir, adentrándonos en la función social del daguerrotipo a partir de los momentos específicos en los que la sociedad encargaba un retrato, cabe recordar que en México se produjeron los primeros registros de la guerra de 1847 a través de esta técnica.

La intención detrás de estas raras imágenes no sería la documentación al estilo periodístico o de reportaje que surgiría más adelante, sino que cumplían con la función de capturar la imagen del soldado, la cual, posteriormente, podía enviar a sus seres queridos.²⁷⁶

Los operadores encontraron un nicho de mercado en condiciones extremadamente complicadas: “El estado de guerra modifica el entorno cotidiano. El brusco alejamiento de los soldados como la ruptura del orden y la sensación de participar en hechos de gran trascendencia, favorece la evolución del medio. La fotografía, mucho menos solemne que la pintura y, sobre todo, más inmediata, permite las conmemoraciones individuales dirigidas inicialmente al grupo familiar o social,

²⁷⁶ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 35)

aunque susceptibles de otras lecturas desde el momento en que la historia individual se vuelve parte de la Historia.”²⁷⁷

El retrato podía servir para recordar a una persona; previo a los álbumes familiares, la imagen se conserva como prueba de su relación y parentesco. Así mismo, podía servir para presentar a un individuo a través de la imagen, de no ser posible en persona. El retrato, representación identificable de una persona, es muestra también de su individualidad y de su propia historia.

5- EL RETRATO FEMENINO

5.1 Técnicas de representación

A continuación, se revisarán algunas de las técnicas más utilizadas durante el marco temporal y geográfico especificado, a fin de encontrar puntos de comparación para las imágenes encapsuladas en los daguerrotipos a partir de otras representaciones femeninas.

La primera técnica que resalta, pues se ha referido ya a lo largo de este capítulo, es la **litografía**; esta técnica llega a México en la década de 1820 y su desarrollo fue impulsado por Alamán. Además, fue una de las técnicas que se impartían en la

²⁷⁷ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 36)

Academia de San Carlos, bajo la dirección de Ignacio Serrano, lo que resalta su pertinencia e importancia desde el punto de vista artístico.

La litografía se utilizó para la difusión de métodos de piano, calendarios, así como para ilustrar publicaciones periódicas y libros. Se trabajaron múltiples escenas de paisajes y también algunos retratos. Así mismo, el bajo costo que posibilitó la litografía para la producción en serie de imágenes, fue aprovechado tanto para expresión popular como para propaganda política.

En las publicaciones femeninas que se han tratado a lo largo de este trabajo de investigación, hay numerosos ejemplos de imágenes de mujeres producidas con esta técnica. Algunas ilustran textos biográficos, mientras que otras acompañan novelas; también hay partituras y muestras para prácticas de dibujo y bordado. Sin embargo, resaltan los figurines que portan las últimas modas en vestidos y peinados.

De estas publicaciones, dentro del marco temporal delimitado, se puede atribuir la autoría de las imágenes a los siguientes litógrafos: El Iris (1826), litografías de Claudio Linati, italiano quien también fue el primer litógrafo en México; y *El semanario de las Señoritas Mexicanas* (1841) y *Panorama de las señoritas* (1842), litografías de Hipólito Salazar, considerado el patriarca de la litografía en México.²⁷⁸

La primera litografía a color publicada en México, producto de la participación de Linati en El Iris, resulta ser una representación femenina: “Se trata de una figura femenina dibujada de cuerpo entero y puesta en pie. El dibujo de esta joven mujer

²⁷⁸ (Toussaint, 1934)

está de frente; aunque el rostro se encuentra vuelto en tres cuartos. La figura es rígida y sin fondo. En la mano derecha la joven sostiene un abanico y en la izquierda un pañuelo. El color es tenue. Ante este figurín, el autor se pregunta: ‘¿quién será la ninfa que se alza en él? —Es la Moda’. Y añade: ‘El figurín [lleva] sombrero de paja con guarnición del mismo color y algunas flores. Traje de crespón color de rosa, sobre un viso de tafetán blanco, mangote y guarnición de lo mismo, manga larga de punto.’”²⁷⁹



El Iris, 1826

Este tipo de representaciones femeninas conformarían la imagen femenina idealizada, a partir de la cual la clientela se identificaría o buscaría reconocerse: “La litografía nacional decimonónica jugó un papel fundamental en el proceso de construcción del cuerpo del mexicano: su tez, sus actitudes peculiares, su dieta, sus bebidas, sus comportamientos: en fin, todo lo concerniente al tipo individual del mexicano se definió a través de su representación gráfica.”²⁸⁰

²⁷⁹ (Santillana García, 2010, pág. 70)

²⁸⁰ (Santillana García, 2010, pág. 69)

Los viajeros y exploradores extranjeros habían intentado definir el tipo y descripción gráfica del mexicano en sus publicaciones y estudios, mostrando su curiosidad al representar costumbres y trajes típicos. Las litografías de Carl Nebel (1802-1855) son un ejemplo de ilustraciones a través de las cuales se presenta una interpretación extranjera para dar a conocer a México en otros países.



Poblanas, Litografía, Col. Banco de México, S. N. C.

(<http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/catalogo/img/mexicano/CarlNebel7.jpg>)

Es importante resaltar la publicación *Los mexicanos pintados por sí mismos*, de 1854, como un esfuerzo por empezar a buscar una representación propia, incluyendo a las mujeres. Las representaciones femeninas que podemos encontrar en esta publicación son *la chiera*, *la costurera*, *la china*, *la recamarera*, *la coqueta*, *la casera* y *la partera*. La china fue una representación recurrente en las litografías nacionales y extranjeras, pero la figura más parecida dentro de la publicación a las mujeres que aparecen en los retratos en daguerrotipo, es *la coqueta*.



(Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales., 1854)

La imagen acompaña un texto de tono alegre y burlón acerca de la coquetería en la mujer como su principal recurso para agrandar y conseguir lo que quiere: “La coqueta es una mujer que se encapricha en conquistarse adoradores con las armas de un atractivo que le ha negado el cielo pero que su vanidad y su malicia sabe aparentarlo con numerosos y admirables artificios...”²⁸¹ Se hace una referencia a la emancipación de la mujer, pero dentro del contexto de lo que puede aportar o quitar a esa coquetería.

Evidentemente, la mujer de la clase alta en México se mantiene caracterizada como frívola y ostentosa, definida por su estatus y relaciones personales. La litografía en México, por lo tanto, representa a la mujer a partir del punto de vista masculino, apegada a los ideales y características de su situación socioeconómica.

²⁸¹ (Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales., 1854, pág. 136)

La imagen puede pretender una descripción realista o puede tender hacia una recreación más teatral o cómica, sin embargo, la litografía alcanzaría un público extenso y variado, y las imágenes irían marcando pauta sobre cómo se veía la mujer mexicana, así como su idealización.

Con la instrucción, y más adelante con la participación de las mujeres en el medio artístico y literario, las publicaciones empezarían a tener colaboraciones de autoras femeninas, modificando el contenido y, sobre todo, ampliando las expectativas y posibilidades de la mujer.

La segunda técnica que es importante contemplar, es la **pintura** como medio de representación femenina, siendo ésta un motivo común en la pintura del siglo XIX.

A pesar de ser un medio de igual manera predominantemente masculino, la mujer de la clase alta gozaba de la oportunidad de prepararse y practicar técnicas como dibujo y pintura. Su participación en las exposiciones en la Academia de San Carlos empezarían a transformar el panorama, siendo reconocidas por su habilidad, hasta lograr la admisión en como estudiantes.

Gracias a ello, existen ya algunas mujeres pintoras en la época que, además de bodegones y motivos religiosos, trabajaron con retratos y representaciones femeninas. Se analizará a continuación el trabajo de dos artistas mexicanas, para contrastar la propuesta femenina que surgía en torno a la representación de la mujer construida y definida desde la mirada masculina.

Una muestra del retrato femenino en pintura, a partir de la mirada femenina, es el autorretrato de la mexicana Guadalupe Carpio y Berruecos (1828-1892), quien

expuso en múltiples ocasiones en la Academia de San Carlos.²⁸² Su obra incluye copias de artistas europeos, bodegones y retratos.

La pintura seleccionada como ejemplo muestra un entorno doméstico: como madre, aparece rodeada por sus hijos, mientras otra mujer, que podría ser su madre, le ayuda y acompaña, atenta a la pintura en proceso.

Sin embargo, Guadalupe se presenta a sí misma como artista, con paleta y pinceles frente al caballete en el que trabaja el retrato de su esposo. La calidad y detalles en la pintura muestran a una artista entrenada con dominio de la técnica.



Autorretrato con familia (1865) Óleo sobre tela (157x82.5cm) MUNAL

²⁸² <https://www.decimononicas.com/carpioberruecosguadalupe>, consultado el 17 de diciembre de 2018.

Otra pintora mexicana que permaneció activa a mediados de siglo es Josefa Sanromán, nacida en 1829.²⁸³ Las pinturas de su autoría muestran escenas domésticas e ilustran actividades hogareñas de la mujer de la clase alta, como la música, la lectura y la costura.

Resaltan sus composiciones más abiertas, mostrando a la mujer y sus familiares de cuerpo entero en salas elegantemente adornadas. Sin embargo, como la artista anterior, la pintura *Interior del estudio de una artista*, muestra a una mujer pintando una imagen religiosa en un amplio lienzo, mientras que otras dos mujeres la acompañan. Su hermana, Juliana Sanromán, también fue pintora y existe constancia de su participación en exposiciones en la Academia de San Carlos.²⁸⁴



Gabinete de costura ca. 1854,

Óleo sobre tela,

97 x 83 cm.

Colección Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama, I.A.P.

²⁸³ <http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/catalogo/josefasanroman.html> consultado el 17 de diciembre de 2018.

²⁸⁴ (Rodríguez Prampolini, 1997, pág. 243)



Interior del estudio de una artista

Óleo sobre tela,

132.5 x 115 cm.

Colección Fundación Cultural Antonio Hagenbeck y de la Lama, I.A.P., Museo Casa de la Bola

El trabajo de Guadalupe y Josefa pone en evidencia, primero, el importante papel de la mujer dentro del entorno doméstico, y que las actividades relacionadas a la familia y el hogar son prioridad; pero lo más importante, es que empiezan a romper esquemas al representarse no sólo como mujeres de la clase acomodada que estudian pintura en sus ratos de ocio: al ser participantes de las exposiciones de la Academia, las mujeres se presentan como artistas en su estudio. Son productoras de arte, así como promotoras de su autoafirmación como artistas con indiscutible habilidad.

Contra las representaciones femeninas propuestas por extranjeros, y las producidas por artistas mexicanos, tanto en litografía como en pintura, las imágenes femeninas a partir del trabajo y mirada femenina abren un panorama de posibilidades. La toma de decisiones sobre cómo debe verse la mujer mexicana, depende enteramente de ella misma.

La pintura que nos puede servir de comparación entre las miradas masculina y femenina, es el retrato de una de las hermanas Sanromán, Juliana, realizado por Pelegrín Clavé. El artista la presenta elegantemente vestida, con accesorios que muestran su clase socioeconómica y estilo de vida. En el segundo plano se pueden apreciar la paleta y pinceles de la pintora, así como una obra en proceso: Clavé la retrata como artista.



Juliana Sanromán, por Pelegrín Clavé

Si Clavé, artista masculino e importante representante de la Academia en México, reconoce a Juliana como pintora, demuestra que la mujer empieza a ser representada a partir de sus nuevas posibilidades y más allá de una idealización simbólica.

Pero entonces, ante este reconocimiento, ¿dónde se puede encontrar el discurso distintivamente femenino en el momento en el que una mujer se representa a sí misma como artista? Si tomamos el autorretrato de Guadalupe, contra el retrato de

Juliana por Clavé, lo primero que salta a la atención es la diferente indumentaria de las protagonistas.

Juliana es representada digna y elegantemente, con una mirada amable hacia el espectador, pero sus accesorios como guantes, abanico y mantilla, se utilizaban en un entorno público. A pesar de encontrarse en lo que pareciera ser su estudio, la mujer parece lista para salir o regresando de un paseo.

Guadalupe, al contrario, con su mirada también considerando al espectador, decide rodearse de un entorno completamente privado, y pareciera que se le ha interrumpido en su momento de trabajo. Su arreglo es impecable y también pone en claro su nivel socioeconómico, pero la artista nos ofrece una mirada a su mundo privado, a su vida cotidiana rodeada por su familia.

¿Cuáles son las razones para las sutiles diferencias? Probablemente la mujer debía mantener un mayor recato o cuidar su comportamiento al recibir visitas o al asistir a casas ajenas o el estudio de un artista, influyendo tanto en su compostura como en su indumentaria. La selección de los accesorios, como el brazalete de Juliana, pueden tener un significado personal o una razón específica para resaltarse; el mismo caso con el resto de los accesorios, pudieron seleccionarse e incluirse como parte importante de la identidad de la modelo.

También pudo considerarse si la pintura final sería expuesta o se mantendría en un entorno privado, cuidando que la representación funcionara de acuerdo a sus fines. El autorretrato de Guadalupe, por ejemplo, nunca se exhibió en la Academia. Además, era común que, al casarse, las mujeres que se dedicaban a la pintura

dejaran de participar en las exposiciones; tal es el caso de las hermanas Sanromán.²⁸⁵

El siguiente capítulo incluye una sección sobre la experiencia y ritual del encargo y captura de un retrato fotográfico con la técnica de Daguerre, considerando el recibimiento al estudio y el arreglo específico para la fotografía. La selección de la pose, traje y accesorios ofrecerán información acerca de la posible intención detrás de la imagen fotográfica. De igual manera se podrá comprender qué tanta intervención había por parte de la modelo en la planeación del retrato, o si éste dependía por completo del fotógrafo.

Como menciona Baxandall, la *influencia* en el arte, debe considerarse ya no como un papel pasivo por parte del artista que mira hacia el otro, sino como activo, en el que el artista selecciona y retoma lo que necesita. La mujer decimonónica en México está expuesta a múltiples imágenes femeninas a partir de diversas técnicas, además de encontrarse inmersa en una sociedad con estrictas normas de conducta que limitan sus derechos y posibilidades. Estas condiciones son evidentes en su trabajo, pero a la vez, la mujer encuentra en su horizonte la posibilidad de adecuar y proponer una nueva representación, a partir de sus ideales como mujer en una época con cambios radicales en cuanto a su situación.

La mujer de la clase acomodada, se aleja de sus representaciones como un personaje frívolo, para proponer una hábil mujer, con personalidad, talento, y con una historia que contar.

²⁸⁵ (Velázquez Guadarrama, 2013)

Estas imágenes sin duda transformarán la manera en que una mujer elige representarse, sea o no artista, pudiendo reincidir en los ideales de las mujeres que más tarde elegirán trascender a partir de un retrato fotográfico.

5.2 Idealización femenina: Cánones y estilos de representación

El siglo XIX es especialmente interesante para analizar la representación femenina pues se enaltece el ideal simbólico de la mujer como modelo de belleza y pureza: las artes, religión y literatura la enaltecen como alegoría, contraponiéndose con la humanidad por la que luchan.

La mujer puede representar la virtud, siendo complemento espiritual del hombre, pero también la seducción a través de su belleza que conduce a la degeneración. Por lo tanto, la mujer encarna y refleja todos los deseos del hombre, positivos o negativos.²⁸⁶

Las representaciones femeninas de principios de siglo, por lo tanto, no pretenden reflejar la realidad, si no que muestran ideales, figuras imaginarias; estas imágenes, como ídolos, tienen el poder de sugestionar la vida cotidiana de las mujeres. Los prejuicios y aspiraciones de la sociedad se reflejan en las representaciones femeninas, conformando un ideal colectivo.

²⁸⁶ (Michaud, 1991, págs. 135-158)

Angélica Velázquez Guadarrama, en su análisis de las representaciones femeninas en la pintura decimonónica en México, propone la dicotomía “ángeles del hogar” y “musas callejeras” para referirse a la aplicación de los espacios privados y públicos respectivamente, con significados opuestos.

La mujer suele representarse con carácter sumiso y pasivo; se celebra el papel como madre, en imágenes que recuerdan a las *Madonnas*, reforzando los deberes de la mujer como esposa y madre: “...en la mayor parte de las representaciones se considera que el medio “natural” de las mujeres es lo **íntimo y privado**.”²⁸⁷ El ideal femenino burgués es moldeado y reforzado a partir de estereotipos apropiados en las imágenes.



Hipólito Salazar, *Contemplación maternal*, Litografía, 27 x 22 cm, Col. Particular, Fotografía Ernesto Peñaloza. Digitalización Adriana Roldán Roucas. Edición digital Teresa del Rocio González Melchor, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

²⁸⁷ (Alario Trigueros, 2000, pág. 63)

Contra los ideales de virtud, y generalmente en ambientes más públicos, se muestra también a la mujer como la perdición del hombre; con temáticas como la vanidad, la lujuria y el vicio: la *femme fatale* es un motivo común tanto en el arte como en la literatura.



Adán y Eva arrojados del paraíso. Ilustr. Bernouville. Imp. Chardon Ainé. Pelee & Lalaisse. 1863

La representación de la mujer se encasilla en esta dualidad, sin embargo, no existe el paralelo masculino como perdición femenina²⁸⁸: “El hombre siempre se nos muestra ejerciendo el poder mientras que la mujer, salvo algunas excepciones, es representada como objeto de deseo al servicio de la mirada masculina. [...] ...la utilización que se ha hecho de la imagen de las mujeres para destacar aspectos como la fecundidad, la santidad, la maternidad, el pecado y la muerte, logrando con ello que la concepción social y cultural de la mujer sea la que aparece reflejada en el arte, a un tiempo que el arte refleja lo que la sociedad asume como “normativo”, entendiendo que el arte genera imaginario, pero también desde el imaginario cultural se genera el arte.”²⁸⁹

²⁸⁸ (Alario Trigueros, 2000, pág. 63)

²⁸⁹ (Vicente de Foronda, 2017, págs. 272-273)

A continuación, se presentan dos representaciones femeninas de artistas mexicanos, la primera es de Manuel Ocaranza, alumno de la Academia e importante representante del movimiento romántico en el país; la segunda es de Luz Osorio, posible estudiante de la Academia de Bellas Artes de Puebla²⁹⁰. A pesar de que son unos años posteriores, las pinturas ejemplifican los cánones de representación femeninos de la época en México.



Manuel Ocaranza, La caridad, 1871



Luz Osorio, La papanteca, ca. 1880

La pintura de Ocaranza muestra la idealización de una mujer de la clase alta, virtuosa, cumpliendo con sus deberes familiares y morales. La pintura de la artista Luz Osorio, muestra una mujer indígena con un cántaro de agua; el ambiente exterior sugiere cierta vulnerabilidad. Durante el siglo XIX, la representación de la mujer indígena estaba cargada de erotismo, además de que el cántaro puede ser un símbolo que hace referencia al cuerpo femenino: “*La papanteca* no sólo estaría situada en un entorno natural y no civilizado, sino que sería ella misma esa

²⁹⁰ (Cortina, 1985, pág. 171)

naturaleza, esa ausencia de civilización. [...] *La papanteca* estaría siendo asimilada a la tierra, convirtiéndose así en un signo del rol natural de la indígena como representante de una 'sensualidad terrena', de acuerdo con los paradigmas de construcción de género vigentes durante el siglo XIX."²⁹¹

Los cánones idealizados rebasan fronteras, pues las mismas temáticas en la representación femenina son una constante a lo largo del siglo, sin importar el nivel socioeconómico del artista, su formación o procedencia: "En definitiva, México vive durante el siglo XIX uno de los períodos más determinantes y convulsivos de su historia. En este contexto, hemos visto [...] como el papel que jugó la mujer fue siempre secundario, supeditada a la supremacía masculina. Además, su imagen pone en evidencia las profundas desigualdades sociales y étnicas que fracturaban la vida mexicana del Ochocientos."²⁹²

Al encargarse un retrato – y sucede igual en el caso de los daguerrotipos – las mujeres de la clase alta no eran representadas alegóricamente, claro está, pero sí se distingue la intención de mostrarse como mujeres elegantes, que sea identificable su nivel socioeconómico, y que se apegan a las normas morales: "Son esposas e hijas de abogados, médicos; gente acomodada en general, cuyos rasgos distintivos son sumisión, laboriosidad y maternidad. De ello resulta una iconografía femenina que se caracteriza por vestidos recatados pero a la moda, pelo recogido, palidez y gestos decorosos."²⁹³

²⁹¹ (Estrada López, 2015)

²⁹² (Espinosa Spínola & Viñuales Gutiérrez, 2002, pág. 87)

²⁹³ (Espinosa Spínola & Viñuales Gutiérrez, 2002, pág. 80)

La indumentaria y los accesorios que se eligieron para la imagen seguramente guardan un significado personal para la mujer retratada, pero también cumplían con una función social, mandando un mensaje a través del accesorio como símbolo: “Estos accesorios que el pintor suele atribuir a las mujeres son en primer lugar las joyas: ricos pendientes, collares y broches; mientras que las manos, dispuestas en la zona media del cuerpo, sostienen un fruto, un pañuelo, un abanico o una flor. Todos estos atributos tienen como objetivo profundizar en la identificación del papel cultural y social de estas mujeres: delicadas, medianamente instruidas que gozan de una muy favorable situación económica.”²⁹⁴

Las representaciones eran muy diferentes a las de la mujer indígena o mestiza, pues éstas se diferenciaban por su humildad; a pesar de que destacan sus coloridos trajes, suelen aparecer como mujer trabajadora y en actitud servicial. Además, sus representaciones tendían a un erotismo impuesto que nunca se vería en retratos de las clases altas.

Al analizar las representaciones femeninas en el arte decimonónico, se puede identificar que lo que se muestra no es una mujer de carne y hueso, sino un símbolo o ideal desde la mirada masculina; las mujeres son “*miradas y expuestas* [...] pero pocas veces *reflejadas realmente*. La historia de las imágenes constituye el reflejo de una visión parcial del mundo...”²⁹⁵

Ideales abstractos como la virtud y la belleza se representan a partir del cuerpo femenino, convirtiéndolo en símbolo y suprimiendo la humanidad o identidad: “la

²⁹⁴ (Espinosa Spínola & Viñuales Gutiérrez, 2002, pág. 80)

²⁹⁵ (Alario Trigueros, 2000, pág. 60)

pintura occidental ha negado a las mujeres el carácter de sujetos, de modo que son representadas como objetos desde una mirada androcéntrica.”²⁹⁶

Como se ha revisado a lo largo del capítulo, la mujer del siglo XIX se enfrenta a un mundo en transformación, que a la vez cambia su horizonte de expectativas. La lucha por la igualdad de derechos y posibilidades es evidente, desde las mujeres que se ven obligadas a trabajar para subsistir, las viudas que toman el control, las que comienzan a estudiar; poco a poco las expectativas y límites impuestos se difuminan. Las que gozan de una educación privilegiada pueden convertirse en escritoras y artistas, y en ese proceso por el reconocimiento como tal, se transforma la representación de la mujer, ahora a partir de la mirada femenina y realizando una reflexión sobre ella misma y su contexto.

Hay un claro juego entre cómo es producida la mujer y cómo se produce ella misma: es sujeto y objeto a la vez, todo es definido por la creación de significado y la representación.²⁹⁷

Gracias a los estudios que se enfocan en resaltar la producción femenina, se abren nuevas lecturas en diferentes disciplinas en las que la propuesta de la mujer no era considerada para el canon: “El proyecto feminista apunta a introducir una diferenciación efectiva que habría de permitir que la(s) diferencia(s) de las mujeres fuesen representadas imaginaria y simbólicamente —en los planos del lenguaje, la filosofía y el arte donde lo femenino tradicionalmente sólo significa la diferencia negativa del hombre o su fantasía de su otro. [...] ...leemos para las inscripciones

²⁹⁶ (Alario Trigueros, 2000, pág. 60)

²⁹⁷ (Hook-Demarle, 1991, págs. 168-169)

de la otra otredad de la femineidad, es decir, para aquellas huellas de articulación inesperada de lo que pudiera ser específico de las personas del sexo femenino en el proceso de convertirse en sujetos —sujetas, subjetivadas, subjetivizadas— en lo femenino por medio de la interacción de identidades sociales y formaciones psíquicas dentro de las historias.”²⁹⁸

A pesar de que, a través de los retratos buscara representarse la individualidad y características singulares del sujeto, durante la época imperaba un claro ideal de belleza femenina: las características físicas ideales se entremezclan también con ideales de personalidad distintivos del “bello sexo”. El siglo XIX es ideal para estudiar cómo las mujeres comenzaron a introducirse y a modificar el discurso a partir del cual se construye la feminidad.

²⁹⁸ (Pollock, 2007, págs. 165, 168)

III. EL RETRATO FOTOGRÁFICO FEMENINO EN EL SIGLO XIX CON LA TÉCNICA DEL DAGUERROTIPO

1- LA DAGUERROTIPOMANÍA

1.1 Invención, patente y entrada al mercado internacional

Daguerre no es el inventor de la fotografía; muchos estudios hablan acerca de todos los experimentos en torno a la física y química que darían como resultado lo que conocemos como fotografía. Daguerre fue, más bien, un brillante negociante, y la patente bajo su nombre lo puso por encima de todos los colaboradores gracias a los cuales él llegó a perfeccionar ese proceso.

La *camera obscura* es antiquísima, utilizándose y adecuándose para diversos fines a lo largo de la historia, desde la observación de los astros hasta la realización de pinturas. El principio óptico para las imágenes que se formaban fue conocido por Aristóteles desde el siglo IV.²⁹⁹ Se tiene registro de su utilización por parte del erudito árabe Ibn Al-Haitham desde inicios del siglo XI; Roger Bacon hablaba ya sobre la utilización de lentes en el siglo XIII, pero Girolamo Cardano, en 1550, sería quien fijaría un lente a la camera obscura para mejorar la nitidez y brillantez de la imagen. La oxidación del nitrato de plata al ser expuesto a la luz solar fue

²⁹⁹ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 17)

documentada por Angelo Sala en 1614; y en 1725, Johann Heinrich Schulze descubriría que la oxidación de las sales de plata se puede aplicar para producir imágenes.³⁰⁰

En Brasil, el francés Hercule Florence, llevaría a cabo sus propios experimentos de reproducción de imágenes por medio de la acción de la luz: "Se vio entonces ante la necesidad de inventar su propio medio de impresión, por lo que dedicó mucho tiempo y esfuerzo a la investigación a partir de 1830, realizando perfeccionamientos continuos. El método que desarrolló recibió el nombre de polygraphie. Posteriormente, buscando incansablemente un sistema para la reproducción de ejemplares, tuvo la idea de "imprimir" por medio de la luz solar, con lo que descubrió un procedimiento fotográfico al que llamó photographie."³⁰¹

En México, José Manuel Herrera Olvera, catedrático de Química del Colegio de Minería, realizaría también experimentos en torno a la fotografía, y se presume que la descubre "al mismo tiempo que Daguerre en París".³⁰²

Lo que lograrían más tarde Niépce, Daguerre y Talbot, fue encontrar la solución para estabilizar y fijar el efecto químico que producía la luz sobre el material fotosensible, obteniendo un resultado permanente de la imagen que se formaba dentro de la camera obscura, que ya lo habría intentado a principios del siglo XIX, pero sin éxito, Thomas Wedgwood.³⁰³

³⁰⁰ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 13)

³⁰¹ (Kossov, 2011)

³⁰² (Ramírez, 1890, pág. 391)

³⁰³ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 13)

Joseph Nicéphore Niépce, comenzaría sus experimentos en 1816, logrando fijar exitosamente su primera imagen en 1826 - nueve años antes del primer negativo en papel de Talbot (1835) y once años antes del primer resultado exitoso de Daguerre (1837)³⁰⁴ -, a través del proceso que llamaría *Heliografía*.

Estos “dibujos solares” surgieron a partir de sus experimentos para reproducir imágenes basados en la litografía – razón por la que también se refiere a ellos como *grabados* -, a través cuales la naturaleza era capaz de copiarse a sí misma. Niépce utilizó placas de peltre recubiertas en betún de judea como sustancia fotosensible: después de una exposición de ocho horas a plena luz de día, las partes expuestas a la luz se secaban, y las que no, podían lavarse, consiguiendo así fijar una imagen.³⁰⁵ Niépce intentó revelar su descubrimiento a través de su *Notice sur l'héliographie* (1827), pero recibió poco interés.³⁰⁶

Buscando obtener, a través de la cámara, imágenes que después le pudieran servir como grabados, comienza a utilizar placas de plata y placas de cobre recubiertas en plata. En 1829, descubre que puede aumentar el contraste de la imagen al exponerla a vapor de yodo, obscureciendo las zonas lavadas; el betún que se conservaba en la placa por la acción de la luz era entonces lavado con alcohol, revelando la plata brillante.³⁰⁷ La calidad de la imagen mejoraría sustancialmente, pero el proceso aún presentaba dificultades.

³⁰⁴ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 59)

³⁰⁵ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, págs. 55-59)

³⁰⁶ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 60)

³⁰⁷ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 62)

Daguerre empezaría a tener contacto con Niépce desde 1826, gracias al mutuo interés por intentar fijar las imágenes de la camera obscura, pero no sin reservas por parte de ambos. Daguerre distingue las posibilidades comerciales del proceso desde el comienzo, aconsejando a Niépce no publicarlo hasta haberlo perfeccionado. Niépce, por problemas económicos, decide confiar y en 1829 firma un contrato con Daguerre por diez años para trabajar en el proceso fotográfico.³⁰⁸

Niépce muere en 1833, sin llegar a ver el éxito del resultado de sus experimentos. A pesar de que su proceso podía perfeccionarse, tomando en cuenta sus propuestas sobre cómo la apertura del diafragma, el lente adecuado y el tiempo de exposición implicarían enormes beneficios en la calidad de las imágenes (como lo comprobaría su primo años después), Daguerre lo transformaría en algo completamente diferente.³⁰⁹

El ingenioso Daguerre, inventor del *diorama*³¹⁰, con experiencia en dibujo y manejo de la camera obscura, no había realmente logrado producir ni fijar una imagen hasta conocer el proceso de su socio. Retomó las placas plateadas y el vapor de yodo, pero descubriría, por accidente - gracias a un termómetro roto -, que el vapor de mercurio revelaba la imagen y, más tarde, que una solución de agua con sal la fijaba. La exposición de la placa tomaba aproximadamente veinte minutos.³¹¹

³⁰⁸ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, págs. 61-62)

³⁰⁹ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 63)

³¹⁰ "Vistas y escenas pintadas al tamaño natural sobre lienzos translúcidos se modifican según se iluminaban [...] aumentando planos, hasta lograr una verdadera animación de los cuadros." (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 14)

³¹¹ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, págs. 65-67)

El primer daguerrotipo es exitosamente producido en 1837. A pesar de la resistencia por parte del hijo de Niépce, y ante las diferencias y notables mejorías del nuevo proceso, Daguerre decide, en contra del contrato original, bautizarlo con su nombre. Las ganancias permanecerían en partes iguales, pero Daguerre sería reconocido como el inventor.³¹²

Con su excelente capacidad para vender, Daguerre consigue atraer la atención de científicos publicitando su misterioso proceso, entre ellos a François Dominique Arago, físico y astrónomo que pertenecía a la Cámara de Diputados. Arago anunciaría el invento en la *Académie des Sciences* el 7 de enero de 1839 y aboga para que el gobierno francés obtenga la patente, por la cual Daguerre y el hijo de Niépce reciben una pensión.³¹³

Gracias a Arago, el 19 de agosto se lleva a cabo la Donación Universal³¹⁴, permitiendo que cualquiera, contando con los medios suficientes, pudiera acceder al proceso y experimentar de acuerdo al manual de Daguerre. El daguerrotipo logró rápidamente capturar la atención y la imaginación de la gente, como ningún otro invento: “la daguerrotipia se convirtió en una moda de los ilustrados burgueses europeos. Los que podían adquirieron pronto sus ‘cajas daguerrianas’; con el manual de instrucciones en una mano y el ojo puesto en la lente de cobre, se

³¹² (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 67)

³¹³ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, págs. 68-69)

³¹⁴ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 16)

empeñaron – muchas veces infructuosamente – en ‘capturar la naturaleza.’ ”³¹⁵ El mismo año, se publicarían veintinueve ediciones del manual, en seis idiomas.³¹⁶



(Théodore Maurisset (French, active 1834 - 1859)

La Daguerreotypomanie (Daguerreotypomania), December 1839, Lithograph

26 x 35.7 cm (10 1/4 x 14 1/16 in.), 84.XP.983.28

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Gift of Samuel J. Wagstaff, Jr.)

El proceso no era nada sencillo y muchos entusiastas resultaban desilusionados a no conseguir las imágenes esperadas: “..las imágenes se desvanecen muy pronto, ciertos colores (el verde y el amarillo) no aparecen en las láminas, y las larguísimas poses (de 8 a 15 minutos en el mejor de los casos) borran los ‘signos de vida’, el movimiento. Las calles aparecen vacías, sin su barullo característico; los árboles,

³¹⁵ (Debroise, 1994, pág. 35)

³¹⁶ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 71)

deshojados en pleno verano, y – lo que todavía causa más asombro – los animales y los seres, como sombras fantasmales.”³¹⁷

Daguerre llegó a ofrecer demostraciones públicas para explicar el procedimiento, pero sería los constantes experimentos posteriores en torno al proceso original que llevarían a notables avances y mejoras.

La inclusión de espejos, así como de nuevos y mejorados lentes, posibilitaron tiempos de exposición menores e imágenes más nítidas; es así que se comienzan a tomar retratos: al utilizar químicos que potenciaban y aceleraban el proceso de sensibilización, se consiguió disminuir el tiempo de exposición a minutos, incluso segundos. En la década de los cuarentas, ya se vendían en Europa y América cámaras más ligeras y compactas, se comenzó a aplicar técnicas de pulido y galvanizado, así como la utilización de cloruro de oro para conseguir resultados más nítidos y duraderos.³¹⁸

A pesar de que todavía está muy lejos de ser considerada como arte, la fotografía en sus versiones iniciales tendría diversas aplicaciones, principalmente científicas por la precisión de las imágenes resultantes. Aun así, los grabadores, artistas y dibujantes temían que la nueva técnica para producir imágenes, prácticamente instantánea, eventualmente les dejaría sin trabajo.

Notando las posibilidades comerciales de los retratos fotográficos, gente de variados oficios y profesiones buscarían volverse daguerrotipistas: los nuevos

³¹⁷ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 22)

³¹⁸ (Hannavy, 2008, págs. 370-371)

fotógrafos expandieron sus horizontes a través de grandes estudios que se establecieron en ciudades importantes, y de los viajeros itinerantes que llegaban a los puntos más alejados.³¹⁹

Ya para finales del siglo XIX, el peso de la cámara se habría reducido a unos cuantos kilos comparada con los más de cuarenta de las primeras, y el equipo necesario para el operador se volvió cada vez más portátil, llegando a caber en una mochila.³²⁰

En Estados Unidos, para 1853, se producían a rededor de 3 millones de daguerrotipos al año, y sólo en Nueva York habría cerca de 100 estudios para retratos. Por lo menos 100,000 personas trabajaban o dependían del daguerrotipo como fuente de ingreso, entre fotógrafos y la manufactura y venta de todo lo necesario para el proceso.³²¹

1.2 Publicaciones especializadas

El primer manual fotográfico se publicó en abril de 1839, el panfleto *Ackermann's Photogenic Drawing Apparatus*, que ofrecía detalladas instrucciones basadas en el proceso de Talbot. Unos de los claros problemas que surgieron al principio, fue el concepto que se utilizaba para referirse al nuevo proceso: daguerrotipo, y “dibujo fotogénico” se utilizaban indiferenciadamente, confundiendo procesos diferentes.³²²

³¹⁹ (Hannavy, 2008, pág. 371)

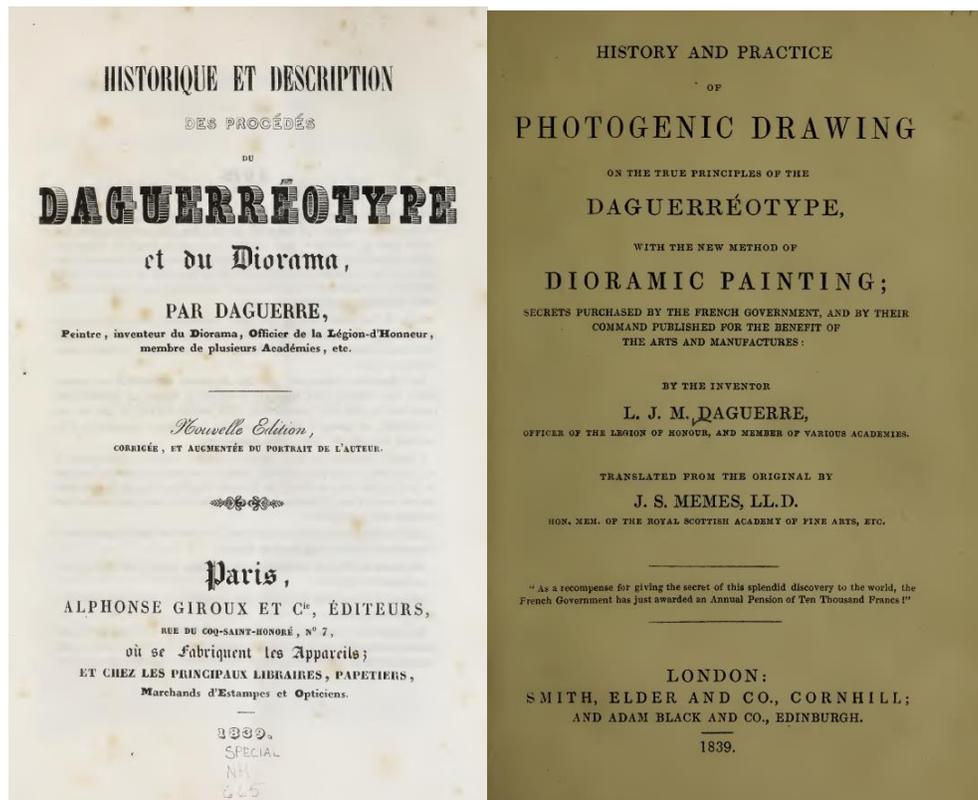
³²⁰ (Hannavy, 2008, pág. xxxviii)

³²¹ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 128)

³²² (Hannavy, 2008, pág. 177)

El mismo año, se publicarían manuales de dos procesos por parte de sus inventores: Daguerre y Talbot.

Primero, Daguerre publicaría *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, que sería traducido al inglés por J.S. Memes como *The History and Practice of Photogenic Drawing on the True Principles of the Daguerreotype, with the new method of Dioramic Painting*, publicado en Londres por Smith, Elder and Co. La editorial inglesa W. Strange, tradujo *History and Practice of Photogenic Drawing by means of the Daguerreotype with notes and explanations of M. Arago*, y Mc Lean and Nutt publicó *An Historical and descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*.³²³



³²³ (Hannavy, 2008, pág. 177)

El texto original de Daguerre incluye: reportes de lo acontecido en las sesiones con la cámara de diputados en las que se trató la compra y la patente del invento, una explicación de la heliografía firmada en 1829 por Niepce, notas de la procedencia y las modificaciones al proceso de Niepce por Daguerre, el manual con la descripción práctica detallada del proceso paso por paso, la explicación de las imágenes auxiliares, y finalmente, la descripción del Diorama.

Esta publicación pareciera una puesta en evidencia de la invención y genio de Daguerre, pero también defensa contra quien pretendiera reprocharle sobre la parte importante que representó su socio.

La rapidez con la que se tradujo y publicó el manual según Daguerre pone en evidencia el creciente interés por entender y probar el proceso, así como del emergente mercado de todo lo relacionado con la fotografía. Para finales de 1840, se publicarían 29 manuales en inglés, la mayoría traducciones del francés y alemán. Encontré la versión en español traducida de la edición francesa por D. Joaquín Hysern y Molleras, publicada por el Doctor Don Juan María Pou y Camps, en Madrid en 1839, titulada *Exposición Histórica de Descripción de los Procedimientos del Daguerrotipo y del Diorama*.

Segundo, Talbot publica *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*, en el que presenta y describe su proceso, así como sus diversas aplicaciones.

La traducción de Smith, Elder and Co. Del texto de Daguerre, menciona en el prefacio:

“Photogenic science, of the practice of which this Manual will render any one master, is to be viewed under two great relations,—its connexion with science, and its probable influence upon art.

The importance of the fact, that light in its action upon bodies, can be made to pencil, by its own spontaneous and ethereal agency, the creations of beautiful nature, cannot be questioned. The science of this new art has indeed not yet been evolved. The principle, we are assured by Arago, is latent among the mysteries yet to be revealed. But no one can peruse the details and operations described in the following pages, without perceiving that by them we gain another step in advance towards that consummation to which modern physics are hastening—namely, the identity of light—electricity —magnetism—gravity. In this sublime walk, the photogenic discoveries have unfolded a “new order of possibilities,” and will aid in leading to one mighty cause, ruling the universe of matter in a dominion, second only to the spontaneity of the Creator.”³²⁴

³²⁴ Traducción de la autora: “La ciencia fotogénica, práctica de la cual este Manual volverá a cualquiera maestro, debe verse bajo dos grandes relaciones: su conexión con la ciencia y su probable influencia sobre el arte. La importancia del hecho, de que la luz en su acción sobre los cuerpos, puede volverse lápiz, por su propia agencia espontánea y etérea, las creaciones de la hermosa naturaleza, no pueden ser cuestionadas. La ciencia de este nuevo arte no ha evolucionado aún. El principio, nos asegura Arago, está latente entre los misterios aún por revelar. Pero nadie puede leer detenidamente los detalles y las operaciones descritas en las páginas siguientes, sin percibir que con ellos ganamos otro paso hacia esa consumación a la que la física moderna se está acercando, es decir, la identidad de la luz - la electricidad - el magnetismo - la gravedad. En este paseo sublime, los descubrimientos fotogénicos han desplegado un "nuevo orden de posibilidades", y ayudarán a conducir a una causa poderosa, gobernando el universo de

Las posibilidades de la aplicación de la fotografía, tanto para ciencia como para el arte ya están ahí, son contempladas como dos campos que sin duda se verán transformados por la nueva técnica y las posibilidades, antes inconcebibles, que ofrece, tanto creativas como de comprensión y control de la naturaleza.

Así como en la cita anterior, múltiples publicaciones exaltarían el invento, mientras que otras la criticaban o limitaban; es famosa la fuerte opinión de Charles Baudelaire:

“Comme l’industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l’aveuglement et de l’imbécillité, mais avait aussi la couleur d’une vengeance. Qu’une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d’une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.”³²⁵

la materia como dominio, en segundo lugar solamente a la espontaneidad del Creador.” (Daguerre, 1839)

³²⁵ Traducción de la autora: “Como la industria fotográfica era el refugio de todos los aspirantes a pintor, de cualquier pintor demasiado mal dotado o demasiado perezoso para completar sus estudios, esta infatuación universal llevaba no solo la marca de una ceguera, una imbecilidad, sino también el aire de una venganza. No creo, o al menos no quiero creer, en el éxito absoluto de una conspiración tan brutal, en la que, como en todos los demás, uno encuentra tontos y sabios; pero estoy convencido de que los desarrollos mal aplicados de la fotografía, como todos los desarrollos puramente materiales del progreso, han contribuido mucho al empobrecimiento del genio artístico francés, que ya es tan escaso.” (Fragmento del Salon de 1859, “Il Le public moderne et la

Otra publicación asegura:

“...for, however ingenious the process or surprising the results of photography, it must be remembered that this art only aspires to *copy*, it cannot invent. The camera, it is true, is a most accurate copyist, but it is no substitute for original thought or invention. Nor can it supply that refined feeling and sentiment which animate the productions of man and genius, and so long as invention and feeling constitute essential qualities in a work of Art, Photography can never assume a higher Rank than engraving.”³²⁶

La agitada discusión en torno a la fotografía, los regalos y desgracias que traía consigo, son muestra de el gran impacto cultural y mediático que tuvo desde el principio el proceso de Daguerre, un invento que cambió el curso de la historia.

En Nueva York se publicaría la primera revista fotográfica mensual: *The Daguerreian Journal : devoted to the Daguerreian and Photogenic Arts*, en 1850, dedicada a exponer a un público más amplio, pero especializado, novedades con respecto al proceso fotográfico, así como sobre ciencia, arte y literatura. Los artículos incluyen avances y mejoras del proceso, explicación y uso de los químicos y sus reacciones, procesos experimentales, correspondencia y publicidad, entre

photographie”, en *Curiosités esthétiques*. Consultado en: https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859 , el 22 de febrero de 2019)

³²⁶ Traducción de la autora: “...por más ingenioso que sea el proceso o sorprendentes los resultados de la fotografía, debe recordarse que este arte solo aspira a *copiar*, no puede inventar. La cámara, es cierto, es un copista muy preciso, pero no es un sustituto del pensamiento original o invención. Tampoco puede proporcionar ese refinamiento y el sentimiento que anima las producciones del hombre y el genio, y mientras la invención y el sentimiento constituyan cualidades esenciales en una obra de Arte, la Fotografía nunca puede asumir un rango mayor que el grabado.” (“Photography” en *The Crayon*, vol. 1, no. 11, 1855, pp. 170–170. JSTOR, www.jstor.org/stable/25526906.)

otros. Esta publicación fue bien recibida y logró crear una comunidad en torno a ella. Después de dos años de publicación y tres volúmenes, el nombre cambió a *Humphrey's Journal of the Daguerreotype and Photographic Arts*, manteniéndose hasta 1863.³²⁷

1.3 Descripción de la técnica: equipo, proceso, materiales y estuche

En este apartado, se describirá brevemente el proceso de producción, la cámara y el estuche que finalmente protege la imagen, a fin de lograr una mejor comprensión de la técnica, así como las posibilidades y dificultades que presentaba.

El daguerrotipo, según un *Manual de identificación de técnicas fotográficas* de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, es descrito como: “Positivo directo (imagen de cámara) montado en un estuche, llamado paquete daguerriano o *miniature case*.”³²⁸ El soporte de la imagen fotográfica se especifica como: “Placa de plata o de cobre recubierta de plata pulida a espejo. No presenta emulsión. La imagen está formada por amalgama de plata y mercurio en contraste con la plata especular.”³²⁹

Para describir la experiencia visual del análisis del daguerrotipo, explica: “La imagen es a la vez negativa y positiva, dependiendo del ángulo de incidencia de la luz con respecto al punto de vista del observador. La calidad de la imagen y el detalle es

³²⁷ Esta publicación seguiría evolucionando, pero ya no es tema de interés para este trabajo. Para más información revisar: (Hannavy, 2008, págs. 366-367)

³²⁸ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

³²⁹ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

aún insuperable. Las luces y los medios tonos están dados por la amalgama Ag-Hg, mientras que las sombras y zonas oscuras por la superficie especular de la plata pulida.”³³⁰

Una vez descrito el daguerrotipo, pasaremos a detallar el proceso de producción: en la *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama*, escrita por el mismo Daguerre y publicada en 1839, la descripción del proceso es la siguiente:

“Les épreuves se font sur des feuilles d’argent plaquées sur cuivre. Bien que le cuivre serve principalement à soutenir la feuille d’argent, l’assemblage de ces deux métaux concourt à la perfection de l’effet. L’argent doit être le plus pur possible. Quant au cuivre, son épaisseur doit être suffisante pour maintenir la planimétrie de la plaque, afin de ne pas déformer les images; mais il faut éviter de lui en donner plus qu’il n’en faut pour atteindre ce but, à cause du poids qui en résulterait. L’épaisseur des deux métaux réunis ne doit pas excéder celle d’une forte carte. Le procédé se divise en cinq opérations : La première consiste à polir et à nettoyer la plaque pour la rendre propre à recevoir la couche sensible; La deuxième, à appliquer cette couche ; La troisième, à soumettre, dans la chambre noire, la plaque préparée à l’action de la lumière, pour y recevoir l’image de la nature ;

³³⁰ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

La quatrième, à faire paraître cette image qui n'est pas visible en sortant de la chambre noire ; Enfin, la cinquième a pour but d'enlever la couche sensible qui continuerait à être modifiée par la lumière, et tendrait nécessairement à détruire tout-à-fait l'épreuve."³³¹

El proceso parece sencillo, pero definitivamente no lo era; a pesar de que la publicación incluye un detallado instructivo de cada paso, con los materiales necesarios y los pasos a seguir, las imágenes serían resultado de constantes experimentos y pruebas. Se pueden encontrar instrucciones ambiguas como que la placa debe calentarse a una muy alta temperatura, así como algunas señales para identificar si se ha sensibilizado correctamente la placa, corriendo el riesgo de exponerla prematuramente. Sin duda, los principiantes se llevarían múltiples decepciones antes de conseguir *capturar (y fijar) la naturaleza*.

El manual de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, citado anteriormente, propone la siguiente versión:

³³¹ Traducción de la autora: "Las pruebas están hechas en láminas de cobre chapadas con plata. Aunque el cobre se utiliza principalmente para soportar la hoja de plata, el ensamblaje de estos dos metales contribuye a la perfección del efecto. La plata debe ser lo más pura posible. En cuanto al cobre, su grosor debe ser suficiente para mantener la planimetría de la placa, a fin de no distorsionar las imágenes; pero es necesario evitar darle más de lo necesario para lograr este fin, debido al peso que resultaría de ello.
El espesor de los dos metales juntos no debe exceder el de una tarjeta firme.
El proceso se divide en cinco operaciones:
Lo primero es pulir y limpiar la placa a fin de prepararla para recibir la capa sensible;
El segundo, aplicar esta capa;
El tercero, someter, en el cuarto oscuro, la placa preparada a la acción de la luz, para recibir la imagen de la naturaleza;
El cuarto, hacer aparecer esta imagen que no es visible al salir del cuarto oscuro;
Finalmente, el quinto apunta a eliminar la capa sensible que continuaría siendo modificada por la luz, y tendría a destruir completamente la prueba." (Daguerre, 1839, pág. 57)

El daguerrotipo es una imagen fotográfica que tiene como soporte una lámina de cobre recubierta de plata pulida. Las zonas claras son formadas por una amalgama de mercurio y plata, y las zonas oscuras son la plata pulida reflejando alguna superficie negra. Si la superficie reflejada es blanca entonces el daguerrotipo se aprecia como un negativo. El daguerrotipo está protegido dentro de un estuche con tapa, que al abrirla ayuda a crear la zona oscura necesaria para la correcta lectura de la imagen.

El proceso se basa en la sensibilidad de una sal de plata, como el yoduro de plata, a la luz. Para hacer un daguerrotipo el fotógrafo ponía la placa de plata pulida en contacto con vapores de yodo, tornándose dorada y sensible a la luz. La placa era colocada dentro de una cámara oscura y se exponía por periodos largos (varios minutos). Cuando la placa era sometida a los vapores de mercurio éste se amalgamaba a la plata en las zonas expuestas. Luego la placa era fijada con tiosulfato de sodio o con cloruro de sodio y finalmente lavada y secada.³³²

El equipo completo del aspirante a daguerrotipista consistía en una caja de placas, una caja para el yodo, una caja para el mercurio, una lámpara de alcohol, un pulidor para las placas plateadas, diversos recipientes y botellas con químicos.³³³

Pero parte importante del proceso, y la herramienta esencial, es la cámara: el diseño de la cámara de Daguerre fue confiado a Alphonse Giroux en junio de 1839, y sería el único fabricante en ofrecer la máquina con garantía, sello y la firma del inventor.

³³² (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

³³³ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 74)

La cámara se componía de dos compartimentos: la parte trasera tenía un vidrio esmerilado que permitía componer y enfocar la imagen, además del espacio para introducir la placa preparada lista para exponerse; la parte frontal contenía el lente.³³⁴

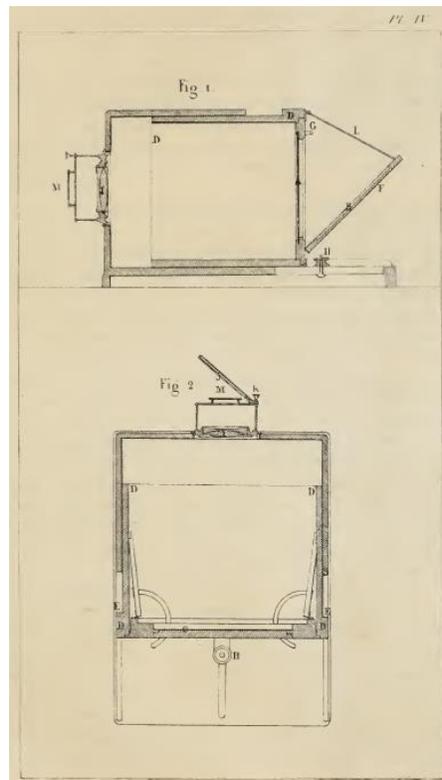


Diagrama de la cámara que aparece en (Daguerre, 1839)

Las cámaras eran bastante grandes: Daguerre utilizaba placas de 6.5 por 8.5 pulgadas (16.5 x 21.5cm) para exponer sus imágenes, en una cámara de 12.25 pulgadas de alto (31cm) por 14.5 pulgadas de ancho (36.8cm). Para enfocar la imagen, el puente de la cámara podía extenderse de 10.5 a 20 pulgadas (26.50 a 50cm). Hasta 1841, el lente utilizado tenía un diafragma de $f/17$, una apertura muy

³³⁴ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 73)

reducida que permitía mayor profundidad de campo³³⁵, pero requería de iluminación intensa y un largo tiempo de exposición.³³⁶

Al no estar patentada, la cámara se iría perfeccionando con el paso del tiempo, logrando versiones más eficientes, compactas y livianas.

A pesar de las placas de tamaño completo, como las que utilizaba Daguerre, raramente se encontrarán imágenes tan grandes pues seguramente eran muy costosas. Las placas se recortaban de acuerdo a las siguientes medidas³³⁷:

Placa completa	6½" x 8½"	165 mm x 216 mm
Media placa	4¼" x 5½"	108 mm x 140 mm
Cuarto	3¼" x 4¼"	83 mm x 108 mm
Sexto	2¾" x 3¼"	70 mm x 83 mm
Noveno	2" x 2½"	51 mm x 64 mm
Dieciseisavo	1 ⅜" x 1 ⅝"	35 mm x 41 mm ³³⁸

Pueden existir variaciones, pues las placas europeas tendían a ser un poco más grandes que las americanas; otro dato curioso es que el noveno de placa se usaría en los cuarentas en Inglaterra, pero hasta los cincuenta en América, y el

³³⁵ Profundidad de campo se refiere a la cantidad de planos enfocados en la imagen. Por el tamaño de placa, de formato grande, la profundidad de campo solía ser bastante corta, y se puede notar en los fondos desenfocados en imágenes posteriores.

³³⁶ (Gernsheim & Gernsheim, 1969, pág. 73)

³³⁷ El *Manual de identificación de técnicas fotográficas y diagnóstico de la colección de fotografías de Fernando Osorio*, 2002, incluye también la medida de "doble placa": 8 ½" x 13" (216mm x 330mm). (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

³³⁸ (Nolan, 2017, pág. 11)

dieciseisavo sólo se usó en Europa. La variedad es tanta que también se llegaron a usar medidas intermedias y formatos redondos. Es difícil identificar patrones generales, pero estas diferencias facilitan identificar la procedencia y temporalidad de los daguerrotipos.³³⁹

La mayoría de los retratos de la muestra seleccionada del Franz Mayer son de un sexto de placa, algunos quizás de un cuarto. Las imágenes no se sacan de sus estuches para protegerlas, por lo que se considera un pequeño excedente de la placa para incluir el estuche en la medida total. En la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, hay dos daguerrotipos con retratos femeninos que son de media placa.

El estuche es absolutamente necesario para preservar la imagen fotográfica: “El estado de conservación del daguerrotipo está estrechamente ligado al del estuche que lo protege. Cada una de las partes que componen el estuche es necesaria para la conservación óptima del daguerrotipo. Al estar compuesto de muchos materiales, el estuche daguerriano requiere de mayores cuidados que una fotografía con soporte de papel, plástico o vidrio.”³⁴⁰

El estuche se compone por los siguientes elementos:

La placa de plata que contiene la imagen está protegida del medio ambiente por un vidrio. El vidrio y la placa de plata con la imagen están separadas por una *marialuisa* o *marco* de latón que puede tener muchos diseños y formatos.

³³⁹ (Nolan, 2017, pág. 11)

³⁴⁰ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

La separación que se forma entre el vidrio y la placa de plata ayuda a la formación de un micro clima propicio para la conservación de la imagen.

El “*sandwich*” formado por la placa da plata, la *marialuisa* y el vidrio, está sellado con papel engomado (goma arábica generalmente) por la periferia. Reforzando esta unión se coloca un perfil en “C” de latón troquelado que se llama *preserver* y que tiene la función de dar una apariencia estética agradable y permitir insertar la unidad del daguerrotipo dentro del estuche. Entre el *preserver* y la caja de madera existe una tira de papel recubierto de terciopelo llamado retenedor que proporciona el ajuste necesario para que no se salga la unidad daguerriana del estuche. El estuche está hecho a partir de una caja de madera recubierta de cuero repujado. La tapa (unida también por una bisagra de cuero) está conformada, por dentro, por un cojín relleno de algodón y cubierto por seda o terciopelo. La caja se cierra por medio de un broche de latón o de cobre.³⁴¹

³⁴¹ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)



Disassembled Daguerreotype and Case, ca. 1859.

(<http://librarycompany.org/catchingashadow/section1/index.htm> consultado el 27/02/2019)

El estuche previene el deterioro de la imagen, que puede ser causado por humedad alta, contaminación ambiental, roturas en el vidrio, adhesivos, la acidez de los materiales que lo componen, entre otros. Las señales de deterioro, de acuerdo al manual que se ha citado a lo largo de la sección, y que ponen en peligro la imagen, son las siguientes:

- Deformación de la placa
- Oxidación de la placa. Inicialmente se nota un efecto iridiscente y posteriormente se forman concreciones de color café, rojas o azules. Preferentemente se forman del exterior hacia el centro.

- Exfoliación del recubrimiento de plata sobre la lámina de cobre.
- Suciedad, escurrimientos, huellas digitales.
- Oxidación local que se manifiesta como puntos oscuros en la superficie.
- Deterioro inherente al vidrio (roturas, opacación, “llorado”, etc)
- Oxidación del latón (marialuisa y preserver)
- Insectos y hongos
- Deterioro de los materiales orgánicos que forman el estuche daguerriano.³⁴²

Por último, sus recomendaciones para conservar la pieza:

“En cuanto a condiciones ambientales se recomienda mantener una humedad relativa (H.R.) estable entre 40 y 55%, sin fluctuaciones que excedan 4%.

La temperatura adecuada es entre 20 y 22 °C (no pasar de 24 °C).

La iluminación de exhibición recomendada es de 5 a 160 luxes, incandescentes y debe evitarse la exposición a la luz natural y a los rayos U.V.

Las medidas de prevención especiales son las guardas individuales para el estuche completo elaboradas con materiales no ácidos. La información del daguerrotipo debe incluirse en una etiqueta en la parte exterior de la guarda

³⁴² (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

y una reproducción de la imagen por fuera. Es importante conservar el objeto daguerrotípico como unidad y no desarmarlo o violarlo (quitar el sello que une el paquete daguerriano placa-marialuisa-vidrio), pues este acto puede causar la pérdida definitiva de la imagen si no se hace en condiciones muy especiales, con herramientas, materiales adecuados y objetivos bien claros.”³⁴³

Mientras mayor cuidado y atención se tenga al conservar los daguerrotipos, la detallada imagen se preservará para futuras consultas y análisis. El archivo del museo Franz Mayer, donde se encuentran bajo resguardo las piezas seleccionadas, cumple con estrictas medidas en el cuidado de las imágenes de cámara. Existe un estudio que se hizo con respecto a la conservación de esta colección en específico: Kimie Suzuki Sato, redactó su “*Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación*”³⁴⁴, al que se puede acudir si se busca información más detallada al respecto.

Como he mencionado en capítulos anteriores, de los textos que se enfocan en los daguerrotipos, ya sea como recuso ilustrativo, relate la historia de la técnica o recurra al análisis de la imagen, pocos dan prioridad al estuche. Incluso en numerosos catálogos de archivos se omite el estuche a favor de mostrar la reproducción digital de la imagen fotográfica. A lo largo de este trabajo de investigación se ha resaltado la importancia del acceso directo en el estudio de este

³⁴³ (Escuela Nacional de Conservación, 2002)

³⁴⁴ (Suzuki Sato, 1999)

tipo de piezas, el objeto físico es capaz de ofrecer mucha información respecto a su historia.

Las diversas piezas que componen el estuche pueden ser una útil guía al fechar el daguerrotipo, al igual que para identificar su posible país de origen, en un documento sin firmas ni sellos que delaten esa información. Del estuche, se puede obtener información más precisa que analizando únicamente la indumentaria pues, aunque ésta puede dar una idea del año aproximado, debemos recordar que la moda era similar en diferentes países. Sin embargo, hay casos de daguerrotipos antiguos a los que se les ha cambiado el estuche, por lo que el anacronismo es sólo evidente al comparar tanto la imagen como el estuche y sus piezas.³⁴⁵

El estuche que protege el daguerrotipo se mantuvo también para procesos posteriores como el ambrotipo y el ferrotipo, sin embargo, éste ya se utilizaba desde 1830 para guardar pequeñas pinturas sobre marfil. Se pueden identificar tres categorías de acuerdo a los materiales: piel, papel o tela sobre madera (traditional); termoplástico (union case); y otras variantes menos comunes (de madreperla y carey, por ejemplo). Los estuches termoplásticos y de lujosos materiales empezarían a utilizarse en la década de los cincuentas, bajando el precio de los estuches tradicionales y volviéndolos más accesibles. El diseño, material y forma del estuche puede ayudar a fechar la pieza, pues cada modelo tenía una vigencia de pocos años.³⁴⁶

³⁴⁵ (Nolan, 2017, pág. 11)

³⁴⁶ (Nolan, 2017, págs. 51-52)

El estuche termoplástico suele llamarse erróneamente de gutta-percha, pero ese material no se utilizó para daguerrotipos.³⁴⁷



Esta pieza, parte de la selección del Franz Mayer, tiene un estuche termoplástico o *union case*, mientras el resto mantiene un estuche de madera forrado con piel.

³⁴⁷ (Nolan, 2017, pág. 55)



Estuche de piel sobre madera y estuche termoplástico

(Fotos de la autora, con el permiso del archivo, colección Franz Mayer)

A falta de una fecha precisa para el diseño del estuche termoplástico, sabemos que se empezaron a utilizar en la década de los cincuentas; con respecto al interior, el marco de latón (o6_Grapevine)³⁴⁸ se utilizó igualmente a mediados de la misma década y el preserver (s_garden)³⁴⁹ se utilizó de 1854 a 1859. Esta pieza bien puede ubicarse en la segunda mitad de 1850, pero falta el cojín de terciopelo, así como la comparación con la indumentaria para asegurarlo.

Por otro lado, el estuche de piel sobre madera, con el motivo de pájaros (Birds Fruitful and Multiplying), se utilizó a principios de 1850; se pueden identificar algunas

³⁴⁸ (Nolan, 2017, pág. 72)

³⁴⁹ (Nolan, 2017, pág. 116)

variaciones en este estuche: la falta de nido, el nido con huevos, y el nido con polluelos.³⁵⁰

Pasando ahora al interior del estuche, la marialuisa, o marco de latón, es otra de las piezas que permiten fechar el daguerrotipo. En los primeros daguerrotipos, el marco sería de formas sencillas y sin detalles complejos, con el tiempo la decoración se volvería más elaborada. En los cuarentas, se usaban marcos rectangulares u ovalados, en los cincuentas empiezan a volverse más ligeros e incluyen esquinas redondeadas y detalles como puntos o flores en relieve, con los diseños más elaborados en los sesentas.³⁵¹



Esta pieza, parte de la selección del museo Franz Mayer, es sin duda de los daguerrotipos más antiguos de la colección. La forma y textura del marco de latón (Elíptico)³⁵² la ubican entre 1845 y 1852. Otra señal de la antigüedad de la pieza es que es el único, de la muestra seleccionada para este trabajo, sin *preserver*.

³⁵⁰ (Nolan, 2017, pág. 149)

³⁵¹ (Nolan, 2017, págs. 45-47)

³⁵² (Nolan, 2017, pág. 45)

El preserver es el delgado marco en relieve que une la placa, con el marco y el vidrio; su uso se generalizó en 1854, a pesar de que se presume que las imágenes que carecen de ellos pueden ser anteriores a 1847, pues se introducen en 1846, aunque no son comunes hasta años después.³⁵³ La ausencia de esta pieza podría indicar mayor antigüedad en ese daguerrotipo.

Sin embargo, y como advertencia, el diseño exterior de este daguerrotipo es el estuche de piel sobre madera con motivo de pájaros que se mostró anteriormente. En el acervo de fotografías antiguas de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, se encuentra un ambrotipo con el mismo diseño en el estuche; todos los demás elementos que protegen la imagen, así como la técnica de la fotografía, implican un proceso muy posterior. Esto podría significar que la imagen y marialuisa originales del daguerrotipo del Franz Mayer fueron cambiadas a un estuche diferente posteriormente, o que el ambrotipo se conserva en un estuche pasado de moda para finales de los cincuentas e inicios de los sesentas, cuando más se empleaba este proceso. Otro detalle es que el ambrotipo está catalogado como mexicano, lo que indica que este diseño llegó al país. ¿Podría suponerse entonces que el daguerrotipo también es mexicano?, faltaría constatar con la indumentaria de la mujer retratada, pues los estuches y sus partes eran importados. Este párrafo pone en evidencia las limitaciones y problemas con los que se encuentra el investigador ante piezas como los daguerrotipos, pero es precisamente lo que debe llevar a un análisis más minucioso.

³⁵³ (Nolan, 2017, pág. 49)



En contraste con el daguerrotipo anterior, esta otra pieza del Franz Mayer tiene un marco más complejo (nonpareil, dots)³⁵⁴, utilizado de 1854 a 1862. El preservar (s_canvas)³⁵⁵, presente en este caso, puede datarse para un sexto de placa de (1852) 1855 – 1862, coincidiendo con la temporalidad del marco.

El cojín decorado que se encuentra dentro del estuche puede igualmente ayudar a fechar la pieza; en la década de los cuarenta solían ser de seda, pasando a terciopelo en los cincuenta. Se pueden encontrar cojines de terciopelo sin decorar en los inicios de la daguerrotipia, pero son escasos. Los motivos y patrones estampados suelen ser botánicos, como hojas y flores, y decoraciones barrocas; al igual que en las otras partes del estuche, los motivos más elaborados son

³⁵⁴ (Nolan, 2017, pág. 98)

³⁵⁵ (Nolan, 2017, pág. 116)

posteriores. Es difícil fechar algunos motivos pues eran intercambiables y podían mezclarse para crear diferentes composiciones.

En cuanto al color de la tela, el color morado fue el más popular, utilizándose de 1840 a 1854, el rojo de 1851 a 1854, y el verde es raro y más antiguo, de inicios de los cuarentas.³⁵⁶ A pesar de que se indica que el morado fue el más utilizado, casi todas las piezas de la muestra del Franz Mayer tienen cojín de terciopelo rojo, menos en dos: uno falta, desafortunadamente, pero el otro es verde, por lo que es una pieza rara.



(Foto de la autora, con el permiso del archivo, colección Franz Mayer)

Este daguerrotipo, claramente fechado, indica que se produjo en México en 1852, por lo que puede servir para probar que el catálogo que se está utilizando para fechar las piezas del Franz Mayer es preciso.

³⁵⁶ (Nolan, 2017, pág. 248)



El marco fue de los más utilizados (oval), recurrente de 1840 a 1865, por lo que en este caso no es particularmente útil; sin embargo, la textura (pebbled)³⁵⁷ se ubica entre 1842 y 1854, coincidiendo con la fecha de la imagen.

El preserver es más específico: (c6_wreath)³⁵⁸ este diseño fue utilizado en daguerrotipos de un sexto de placa de 1850 a 1853, coincidiendo también con la fecha de la imagen. Tanto en el interior como el exterior podemos encontrar un marco decorativo en dorado sobre el estuche de piel que rodea la pieza, ese diseño (gFancyBracelet)³⁵⁹ fue utilizado de 1852 a 1854.

Por último, el diseño exterior con motivos florales (Three Flowers) del estuche de madera sobre piel, se utilizó de 1851 a 1853.

³⁵⁷ (Nolan, 2017, pág. 59)

³⁵⁸ (Nolan, 2017, pág. 122)

³⁵⁹ (Nolan, 2017, pág. 246)



(Foto de la autora, con el permiso del archivo, colección Franz Mayer)

El análisis de esta última pieza, que es la más información ofrece de la muestra, ha demostrado que se puede acceder a una gran cantidad de información a través del estuche, y que esta puede ser acertada, complementando así el análisis iconográfico de la imagen. Se incluirá, como parte del catálogo, la identificación de cada pieza del estuche de los 7 daguerrotipos seleccionados del museo Franz Mayer, a fin de identificar con mayor precisión la fecha de producción de los daguerrotipos.

1.4 Posibilidades y limitantes del nuevo proceso para los retratos

Poco tiempo después de su publicación, ya empezaba a considerarse la producción de retratos con el novedoso proceso: “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 Gay 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 ese momento ésta es una falsedad, pero indica claramente cuáles son las expectativas, el rumbo de las cosas.”³⁶⁰

Uno de los primeros retratos fotográficos es el autorretrato del francés Hippolyte Bayard, quien, opacado por el anuncio del daguerrotipo, no recibió reconocimiento por su proceso fotográfico que obtenía positivos directos sobre papel, a los que llamó *dibujos fotogénicos*. Como protesta, en 1840, el inventor aparece “ahogado” en la imagen que acompaña con el siguiente texto: “Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar. Según mis conocimientos, este infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. [...] El gobierno, que ha sido tan generoso con el Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado, en su desesperación, decidió ahogarse.”³⁶¹ Las imágenes que se obtenían a través del proceso de Bayard tenían una cualidad artística, la calidad y contrastes recordaban a aquellas de los dibujos.³⁶²

³⁶⁰ (Debroise, 1994, pág. 36)

³⁶¹ (Hannavy, 2008, pág. 124) fragmento, traducción por la autora.

³⁶² (Hannavy, 2008, pág. 122)



Hippolyte Bayard, Le Noyé (Self-Portrait as a Drowned Man), 1840

Así como el retrato de Bayard, a principios de 1840, la velocidad necesaria para exponer una imagen era de 15 minutos,³⁶³ por lo que era un proceso tortuoso si se consideraba que una persona tendría que quedarse inmóvil todo ese tiempo para conseguir capturar el retrato. Para lograr que el proceso fuera adecuado para el fin de retratar personas, primero debía reducirse el tiempo de exposición. Para principios de los cuarenta, el tiempo de exposición bajaría a 20 segundos aproximadamente, y hacia 1849 se presumía ya de tan sólo un segundo de exposición.³⁶⁴

Sin embargo, a pesar de los rápidos avances y de que los estudios se volvían cada vez más comunes, la experiencia para el modelo no sería sencilla. El proceso podía ser frustrante: por los largos tiempo de exposición, se debía inmovilizar al modelo

³⁶³ (Hernández, *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*, 1989, pág. 31)

³⁶⁴ (Hernández, 1989, pág. 123)

sosteniéndolo con tirantes e incómodos aparatos, resultando también en poses rígidas y poco naturales. Además, los colores y patrones que podía vestir el modelo eran limitados, pues no todo el espectro era bien capturado por la placa daguerriana. Muchas caricaturas de la época ponen en evidencia lo complicado que podía resultar el proceso.³⁶⁵



Honoré Daumier. *Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses.* [A New Process Used to Achieve Graceful Poses.] 1856 Lithograph. National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada

Los clientes muchas veces resultaban insatisfechos y no se reconocían en la imagen final, pues el retrato, fiel en extremo, resultaba poco favorecedor. Era tan común este problema que muchas publicaciones especializadas, como *The Daguerrean Journal*, incluyeron artículos sobre cómo tratar con estas situaciones, buscando un resultado más agradable a través de la iluminación, encontrando una

³⁶⁵ (Hannavy, 2008, pág. 372)

pose adecuada para el modelo, y proponiendo novedosas técnicas para procesar la imagen.³⁶⁶

A pesar de todo, el negocio de los retratos fotográficos se convertiría sin duda en uno muy exitoso, pues rápidamente el proceso se volvería más eficiente, logrando mayor productividad y ganancia; pero más importante todavía, la sociedad lo adoptaría como medio de representación y autoafirmación: “Ninguna sociedad se ha preocupado tanto por su imagen, y por la imagen del otro, como la del siglo XIX. Descubrirse de cuerpo entero, contemplarse y confrontarse con los ojos de los demás, agregó una noción inédita de otredad que conllevaba una serie de modificaciones culturales.”³⁶⁷

Ante la posibilidad de retratarse con la novedosa técnica, que traería influencias de las formas de representación anteriores como la pintura y el grabado, quienes encargan un retrato se enfrentan con una experiencia antes desconocida: posar frente a la cámara, a fin de obtener una imagen tan fiel que se convierte “en objeto de un nuevo culto del individuo”.³⁶⁸

Por lo tanto, la fotografía transformaría las formas de representación y conmemoración individuales, y de cómo la sociedad decide verse y presentarse, pues el retrato ponía en evidencia la condición del sujeto: su identidad, sus posibilidades y su historia personal. “El retrato fotográfico se convertirá en el

³⁶⁶ (Hannavy, 2008, pág. 372)

³⁶⁷ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 53)

³⁶⁸ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 47)

instrumento ideal de las apariencias sociales, servirá para demostrar a los demás y a sí mismo los progresos alcanzados.”³⁶⁹

Los retratos en daguerrotipo serían costosos y exclusivos de las élites que tenían acceso al lujo que éstos representaban: “La fotografía no sólo sirvió a la afirmación de una élite que se observaba con deliberada complacencia, sino al reconocimiento de todos aquellos que no pertenecían a ella...”³⁷⁰

Junto con la demanda, la competencia aumentaría rápidamente, por lo que los estudios de retratos pronto buscaron ventaja a través de lujosas instalaciones y la muestra de su trabajo con personalidades famosas, ofreciendo su maestría y “arte” en cada imagen.³⁷¹

Uno de los servicios que comenzaron a implementarse fue el iluminado del retrato fotográfico: “Las técnicas de coloreado se iniciaron desde 1840 a la par de los intentos retratísticos para acercarse a la representación natural. Se buscaba un acabado tenue y traslúcido para no perder la calidad, belleza y luminosidad de la imagen original.”³⁷² Se iluminaba la indumentaria, se resaltaba la joyería, y el ligero color carmín aplicado en el rostro daba vida a las señoritas que aparecen en los daguerrotipos, detalles que pueden apreciarse en la muestra seleccionada para la presente tesis.

³⁶⁹ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 51)

³⁷⁰ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 53)

³⁷¹ (Hannavy, 2008, pág. 372)

³⁷² (Rubio de los Santos, 2016, pág. 14)

Más adelante, se dedicará una sección del trabajo al estudio fotográfico y al ritual de la captura del retrato, a fin de lograr una mejor y más detallada comprensión de la experiencia que significaría para la sociedad decimonónica.

1.5 Rápida decadencia y sustitución por otros procesos

Dos innovaciones marcaron el declive del proceso de Daguerre: el calotipo del inglés Henry Fox Talbot, patentado en 1851, que producía un negativo en papel a través del cual podían positivarse numerosas copias; y más tarde, el colodión húmedo sobre placas de vidrio, expuesto el mismo año por el inglés Frederick Scott Archer, que posibilitó la obtención de imágenes de alta calidad mediante un proceso infinitamente más rápido y económico, del que también podían obtenerse copias.³⁷³

El anuncio de los nuevos procesos llega rápidamente a la ciudad de México: en 1851 se ofrecían “daguerrotipos en papel”, y un año después, retratos albuminados.³⁷⁴

La técnica del colodión húmedo, así como sobre vidrio, se pudo aplicar sobre los más variados materiales, logrando imprimir imágenes sobre tela, metal, cuero, marfil, porcelana, entre otros. Además de que las imágenes sobre vidrio podían utilizarse como negativo para positivizar copias de excelente calidad, se podía colocar la placa de vidrio sobre un fondo oscuro, para que aparezca como positivo, y

³⁷³ (Hannavy, 2008, pág. 372)

³⁷⁴ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 38)

protegerla con los estuches que utilizaban los daguerrotipos: “Se conservaba así la ilusión de la imagen única, todavía importante para gran parte de la clientela.”³⁷⁵

Es evidente cómo el positivo único del daguerrotipo se volvería obsoleto, pero dejaría tendencias marcadas para procesos posteriores: “los bajos precios favorecían la expansión de la clientela, y al incrementarse los ingresos del fotógrafo se estabiliza aún más la profesión, sin interferir con las reglas instauradas por la clientela original del daguerrotipista.”³⁷⁶ La sociedad ya tenía ideas claras de cómo debía verse un retrato, por lo que se puede ver cómo se mantiene el canon estético en procesos posteriores, así la presentación en el mismo estuche.

Sólo en Estados Unidos se mantendría el uso del daguerrotipo hasta principios de los sesentas, mientras que el declive y desuso generalizado se dio a mediados de 1850.³⁷⁷

2- LA DAGUERROTIPIA EN MÉXICO

2.1 Llegada a México

El daguerrotipo se patenta en un momento muy conflictivo en México: durante plena invasión francesa, con los puertos de Veracruz y Tampico bloqueados. Sin embargo, no tararían demasiado en llegar las primeras descripciones del fascinante

³⁷⁵ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotografías del siglo XIX, 1989, pág. 38)

³⁷⁶ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotografías del siglo XIX, 1989, págs. 38-39)

³⁷⁷ (Hannavy, 2008, pág. 372)

invento: “Las noticias sobre el daguerrotipo llegan tan pronto como pueden las naves, retrasadas por una de las tantas luchas de ese cruento siglo, la llamada Guerra de los Pasteles. Sus cargamentos de periódicos y revistas reseñan las famosas sesiones de las cámaras y academias francesas. Como se acostumbraba, se traducen los artículos de la prensa europea que en el caso de la fotografía reflejan los apuros que pasan los editores para explicar el proceso y, sobre todo, las imágenes que con él se obtenían.”³⁷⁸

Las publicaciones mexicanas se enfrentaron con el reto de intentar explicar un proceso que parecía crear imágenes como por arte de “magia”, y del cual seguramente no tendrían una clara comprensión al no haberlo conocido o experimentado todavía.

Ante el ruido y expectativa generada por el novedoso invento, no pasaría mucho tiempo para que el proceso llegara a México y se llevaran a cabo las primeras pruebas, creando interés por parte de la prensa: “*El Cosmopolita, El Duende, El Instructor o Repertorio de Historia de Bellas Letras y Artes, El Noticioso de Ambos Mundos, El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas y El Almacén Universal*, periódicos que circulaban hacia 1839 y 1840, se encargarían de dar amplia información sobre la nueva máquina introducida en México. El Daguerrotipo -decían- era un portentoso invento que sin duda hará época en los anales del mundo científico.”³⁷⁹

³⁷⁸ (Casanova, 1999, pág. 9)

³⁷⁹ (Hernández, 1980, págs. 47-50)

El grabador francés Louis Prélierr, instalado en la capital mexicana, regresa de Francia en diciembre de 1839 con 2 aparatos fotográficos.³⁸⁰

Las primeras fotografías de México serían capturadas en el puerto de Veracruz, y uno de los primeros registros que se tiene del daguerrotipo en México, se encuentra en el periódico *El Cosmopolita* del 15 de enero de 1840, que incluye en portada: “Nosotros también hemos tenido el placer de haber visto aquí en estos últimos días y en el mismo espacio y tiempo, varios esperimientos del daguerrotipo traído por M. Prelierr, de cuyo aparato y mecanismo hemos sido testigos. *El palacio de la plaza de armas; los edificios principales de ésta con sus portales; parte de la calle real; el convento de San Francisco; la bahía, y el castillo de Ulúa y los médanos al oeste de la ciudad*, todo transmitido en láminas, son otras tantas pruebas de la esactitud conque por aquel feliz descubrimiento se trasladan á la cámara los objetos que se desean con sus mismas proporciones. No podemos menos que participar á nuestros lectores el entusiasmo que produjo en nosotros este portentoso del ingenio humano, y lo recomendamos á los amantes de las bellas artes.”³⁸¹

Para el 29 de enero, la misma publicación menciona: “El domingo 26 se ha hecho en esta capital el primer esperimento del Daguerrotipo, y en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada.”³⁸²

³⁸⁰ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 19)

³⁸¹ El Cosmopolita, 1840.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a389f7d1ed64f16e81efa?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=daguerrotipo&anio=1840&mes=01&dia=15> Consultado el 13 de marzo de 19.

³⁸² El Cosmopolita, 1840.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a389f7d1ed64f16e82042?resultado=6&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=daguerrotipo> Consultado el 3 de abril de 2019.

Se puede identificar que también las mujeres de las clases altas estarían al tanto de las noticias, pues en el *Semanario de las Señoritas Mejicanas* de enero de 1840, un artículo comienza enumerando los procesos con los que se han realizado múltiples vistas pintorescas de México: “la litografía, el grabado, la cámara oscura y el daguerrotipo”.³⁸³

El daguerrotipo sería muy promovido en el país al ser considerado una herramienta para el progreso, además de que habría despertado la curiosidad de algunos con las posibilidades de hacerse de su propio equipo.

Las primeras cámaras que llegan al país costaban alrededor de 80 pesos, por lo que sólo atraen a un nicho muy específico de la población: “Un breve sondeo en las listas de importaciones de los puertos de Veracruz y Tampico entre 1840 y 1844 permite dibujar el perfil de los compradores de aparatos de daguerrotipia en esta época pionera: casi todos extranjeros, propietarios de casas de importación en Veracruz y la Ciudad de México. [...] A partir de 1842 las cámaras llegan indiferentemente de Francia o de Estados Unidos. Una evaluación indica que entre 40 y 50 daguerrotipos entran por vía legal al país en estas fechas”³⁸⁴

Al principio, el novedoso proceso era completamente experimental y complicado, por lo que, muchos de los que habrían gastado una pequeña fortuna en el aparato, se desilusionarían al no conseguir los resultados imaginados.

³⁸³ (Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo. , 1840)

³⁸⁴ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 23)

Las primeras fotografías serían vistas de ciudades y paisajes, pues los tiempos de exposición eran demasiado largos, pero la introducción de lentes más luminosos en 1841,³⁸⁵ posibilitarían congelar el movimiento y, eventualmente, la producción de retratos.

Los primeros retratos en daguerrotipo en México, bien podrían ser los del Barón austriaco, Emanuel von Friedrichsthal, quien visitó y fotografió ruinas mayas en Yucatán por sugerencia del arqueólogo norteamericano John Lloyd Stevens. En un anuncio publicado en 1841 en el *Museo Yucateco*, Friedrichsthal ofrece retratos de medio cuerpo y cuerpo entero por 6 y 8 pesos respectivamente; recomienda a los modelos evitar vestir de amarillo, negro y blanco, prefiriendo los patrones floreados. Respecto a las clientas del bello sexo, ofrece: "Iré a casa de las señoras que no quieran molestarse en salir siempre que se reúnan 3 o 4 a la vez."³⁸⁶

En una visita a Yucatán del arqueólogo John Lloyd Stevens y el dibujante inglés Frederick Catherwood, entre 1841 y 1842, "deciden probar su habilidad retratando a las señoritas más hermosas de la ciudad."³⁸⁷ A falta de experiencia tanto en la técnica como en la producción de retratos, los viajeros deciden hacer pruebas para asegurarse de que conseguirán resultados exitosos. Las señoritas que los visitan, de acuerdo a sus relatos, van acompañadas por sus padres. Para tomar el retrato de la modelo, que se arreglaba para la ocasión, debían guiarla para obtener una

³⁸⁵ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 23)

³⁸⁶ "El daguerrotipo", El Museo Yucateco, 1841, p.160. citado en (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 24)

³⁸⁷ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 25)

pose que le favoreciera y de acuerdo a la iluminación que tenían disponible; la modelo debía quedarse completamente quieta durante el minuto y medio que requería la exposición de la fotografía. Los fotógrafos aficionados se encontraron con muchas dificultades para lograr sus imágenes, desde los cambios del clima hasta las variaciones en los químicos y cada paso del proceso.³⁸⁸

Al final, los retratos exitosos que llegaron a obtener les dotaron de buena reputación y nuevos clientes; entre ellos el cacique local, quien les pide realizar un retrato de su esposa.³⁸⁹

El francés Théodore Tiffereau estuvo en México de 1842 a 1847, años en los que experimentó con la fotografía, y trató también de obtener oro a través de la transmutación de la plata. Tiffereau envió a París algunos de los daguerrotipos que tomó durante su estancia en México, entre los que se incluyeron dos retratos de señoritas mexicanas.³⁹⁰

Así, poco a poco, el daguerrotipo fue introduciéndose en México, encontrándose con una cultura que se fascinaría con las imágenes fotográficas, y sentando las bases para el creciente mercado que concentraría la demanda en los estudios fotográficos.

³⁸⁸ Stephens, John Lloyd: *Incidents of Travel in Yucatan*, Nueva York, Dover, 1963, citado en (Casanova & Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*, 1989, pág. 26)

³⁸⁹ (Casanova & Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*, 1989, pág. 27)

³⁹⁰ (Casanova & Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*, 1989, págs. 28-29)

2.2 Estudios especializados en retrato en México

El estudio es el lugar en el que ocurría tanto el proceso de preparación y captura del retrato, así como el revelado de la imagen final. En México, los primeros estudios empezarían a aparecer a finales de 1840, ofreciendo retratos con la técnica de Daguerre, pero no sería hasta la década de los sesentas, con las *carte de visite*, que empezaría a multiplicarse y asentarse en vialidades comerciales importantes.³⁹¹

El primer estudio de daguerrotipos, Wolcott, se establece en 1840 en Nueva York, pero es en 1841 cuando comienzan a aparecer en las principales ciudades del mundo, siendo posible identificar como el estudio fotográfico más antiguo de México, el de R.W. Hoit, instalado en la capital en 1842.³⁹²

Su anuncio, publicado en marzo de 1842, menciona que lleva 3 meses ya retratando a señoras y caballeros en su establecimiento: “El que suscribe en virtud del estudio que ha hecho, la experiencia que ha adquirido y una práctica dilatada, ha perfeccionado esta asombrosa invencion, al grado de poder delinear todas las facciones y espresiones de la cara con la mayor exactitud, haciendo los mas finos, claros y hermosos retratos, y garantizando su igualdad con el original.”³⁹³

Además de ser un conocido comerciante de materiales y accesorios fotográficos, Hoit se mantuvo a la vanguardia con los mejores aparatos, reduciendo el tiempo de exposición y la molestia de la luz directa para el modelo, e incluso obteniendo ya

³⁹¹ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 60)

³⁹² (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 102)

³⁹³ El Siglo Diez y Nueve, 25-03-1842, p.4

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3ddb7d1ed64f17152d91?resultado=6&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=daguerrotipo+hoit> Consultado el 28 de marzo de 2019.

daguerrotipos “derechos” – es decir, corrigiendo la imagen invertida horizontalmente—. ³⁹⁴

Los daguerrotipistas establecidos competirían con los itinerantes, quienes llegaban a ofrecer sus servicios un par de meses, tanto en las grandes ciudades como en los lejanos pueblos rurales, antes de continuar con sus travesías: “La integración de México al nuevo modo de producción de imágenes se intensifica al introducirse en la república los retratistas extranjeros itinerantes y de “estudio”, quienes contribuyeron al desarrollo de la placa argentada mediante el establecimiento de “estudios y galerías” y la importación, realización, venta y enseñanza de los adelantos y maneras de uso del daguerrotipo...”³⁹⁵

En sus inicios, los fotógrafos debían experimentar y adaptar los espacios en los que trabajaban para conseguir la mayor cantidad de luz posible para producir sus imágenes. Esto implicaba que buscarían espacios en los que tuvieran acceso a la luz del sol el mayor tiempo posible y evitar sombras, por lo que solían ubicarse en las plantas más altas de edificios, con grandes ventanales y tragaluces. “Las primeras fotografías en daguerrotipo se realizaron a plena luz solar de ahí que, para trabajar en un lugar cerrado, los fotógrafos tuvieran que recurrir a algún taller de un pintor con techo de cristal o bien a invernaderos.”³⁹⁶

Aún no se utilizaba iluminación artificial para iluminar los retratos, por lo que la luz del sol era la materia prima más importante para los fotógrafos: “Por los anuncios

³⁹⁴ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, págs. 103-104)

³⁹⁵ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 101)

³⁹⁶ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 58)

de prensa de la época, se sabe que los estudios fotográficos abrían sus puertas a la clientela entre las nueve y diez de la mañana. Solían cerrar alrededor de las tres o cinco de la tarde. Es decir, mantenían un horario determinado por la luz del sol”³⁹⁷ Los primeros estudios trabajaban en días soleados y nublados, manipulando y modificando la luz natural a su favor, pero siempre una luz más intensa significaba una exposición más rápida, a pesar de la molestia que implicaba para el modelo.

En 1845, llega el influyente A.J. Halsey, fotógrafo norteamericano que marcaría pauta para la daguerrotipia en el país. Halsey fue fotógrafo itinerante, pero también llegó a establecerse. En sus múltiples anuncios publicados, presume de su equipo, técnica y trucos para obtener fotografías de calidad a un bajo precio.³⁹⁸

En una promoción en el periódico El Monitor Republicano de 1856³⁹⁹, Halsey informa que se mudó y adecuó el espacio, incluyendo “un tragaluz que da precisamente a la sala, y modificada de una manera que produce un efecto sorprendente, siendo de notar que la fisonomía sale de una hermosura y suavidad extraordinarias y con suma prontitud, saliendo los ojos con toda su expresión y belleza, y siendo una media luz que no lastima absolutamente la vista.”

Mr. Halsey explica que la producción de retratos en México es imperfecta, a causa de la falta de expresión en los ojos y en la fisonomía, pues los estudios suelen localizarse en azoteas: “en primer lugar, es sumamente molesto, particularmente

³⁹⁷ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 61)

³⁹⁸ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, págs. 108-111)

³⁹⁹ El Monitor Republicano, 25-07-1856, México.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a35377d1ed64f16b337af?resultado=86&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=galer%C3%ADa+retratos+daguerrotipo> Consultado el 26 de marzo de 2019.

para las señoritas, subir las escaleras altas y angostas, y luego un calor excesivo; y por último, siendo tan fuerte la luz y el resplandor que destruye completamente la expresión natural de la fisonomía, y los ojos pierden enteramente su brillo. En fin, evitando todos estos inconvenientes é incomodidades, ha procurado reunir la utilidad con la comodidad para asimismo continuar mereciendo la confianza de un público ilustrado y amante de las bellas artes y el progreso. Tiene varias piezas amuebladas para las personas que deseen estar solas ó las que quisiesen cambiar de traje.”⁴⁰⁰

Frente a un mercado cada vez más competido, los fotógrafos debían resaltar por la calidad de su trabajo, así como por la experiencia que ofrecían: el estudio debía ser un lugar cómodo y acogedor para los clientes, un ambiente elegante, exclusivo y privado.

Ya en 1843, empiezan a aparecer daguerrotipos iluminados, introducidos por R.W. Hiot y Francisco Doistua.⁴⁰¹ Su estudio, que funcionaría hasta 1848, gozaría de prestigio al estar situado en una importante calle comercial, y en la cual habitaban y paseaban las clases acomodadas. “Bajo la dictadura de Santa Anna, los burgueses mexicanos, y también los conservadores, acuden en gran número a la galería de Hoit y Doistua...”⁴⁰²

⁴⁰⁰ El Monitor Republicano, 25-07-1856, México.

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a35377d1ed64f16b337af?resultado=86&tipo=pagina&intPagina=4&palabras=galer%C3%ADa+retratos+daguerrotipo> Consultado el 26 de marzo de 2019.

⁴⁰¹ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 106)

⁴⁰² (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 108)

Debemos recordar que, durante la invasión por parte de Estados Unidos, llegaron a sitiar la Ciudad de México en 1847, y en su travesía, habrán llegado daguerrotipistas extranjeros siguiendo al ejército, gracias a los cuales se conocen imágenes del conflicto. Se sabe que algunos estudios permanecieron en la capital, como los de Halsey y C.S. Betts, que ofrecían sus servicios para retratar al ejército norteamericano.⁴⁰³

“Realmente, en México, el daguerrotipo como profesión se origina con Hoit, en 1842, pero sólo hasta 1849 se vuelve más perceptible y desarrollado; casi un refinado y monopolístico gremio, el cual incluye la competencia, la novedad y la retórica publicitaria.”⁴⁰⁴ Para 1849, operaban en México los siguientes daguerrotipistas: “Hoit, Doistua, Daviette y Halsey... Custin, Cosmes, Agman y otros...”⁴⁰⁵ Antonio Cosmes es el primer daguerrotipista mexicano en abrir su estudio en la capital, ofreciendo además a la venta productos de importación.

2.3 Publicaciones sobre el daguerrotipo en México

En las publicaciones periódicas mexicanas podemos encontrar variados artículos en los que se relata la historia del invento, su patente y los primeros experimentos, incentivando la curiosidad y expectativa de los lectores: “Mediante la prensa mexicana, la difusión del daguerrotipo es fácilmente comprendida al unir y enlazar las diversas crónicas y ensayos que manifiestan las descripciones y explicaciones

⁴⁰³ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 120)

⁴⁰⁴ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 126)

⁴⁰⁵ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 120)

del invento. En cinco periódicos capitalinos de gran influencia se edita y divulga una buena dosis de informaciones acerca de la utilidad, importancia y experiencias del daguerrotipo tanto en Francia como en el estado de Veracruz, México.”⁴⁰⁶

A pesar de los manuales publicados por el propio Daguerre y las múltiples traducciones que se encuentran de éste en diferentes países, no se ha encontrado una publicada en el país: “No menos cierto es que la explicación completa y exacta del procedimiento del daguerrotipo es sumamente rara, y hasta la fecha no se ha descubierto un solo ejemplar en el país. Pero, las informaciones y crónicas que circularon eran suficientes para los prácticos interesados en experimentar por medios autodidácticos y en valorar la importancia económica y social del invento introducido en el territorio nacional.”⁴⁰⁷

Por lo tanto, las primeras explicaciones e instructivos del daguerrotipo a los que se tuvo acceso en México, eran los artículos basados en publicaciones europeas, y la traducción se volvería un reto complicado: “La terminología especializada aun cuando no fue conocimiento popular, se manejó en las publicaciones divulgadoras. El *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, en más de una ocasión, habló de *potographia* y de *photógrafo* para referirse a la cámara de Daguerre. Hacia 1840, la misma publicación utiliza la palabra *fotografía*. Por su parte, el norteamericano R.W. Hoit se hace llamar “fotografista” y el propio Halsey ofrece “retratos fotográficos por el daguerrotipo”. Finalmente, el término “daguerrotipo”, predomina y es accesible para diferenciar metodológicamente el invento de Daguerre, por un lado, y el de

⁴⁰⁶ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 151)

⁴⁰⁷ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 151)

Talbot, por otro. Al contrario, empíricamente, los dos términos aparecen mezclados a lo largo de la década.”⁴⁰⁸

El periódico *El Cosmopolita* del primero de febrero de 1840, en la sección de *Física*, incluye el relato de la historia de la invención y patente daguerrotipo, así como una explicación del proceso original de Daguerre, al que en un momento se refiere como “misterioso”. Recapitula también, algunas de las mejoras al proceso que propuso Arago: lograr fijar los colores naturales, la permanencia de la imagen sin necesidad de la protección de un vidrio, y su aplicación para el retrato: “Mr. Arago cree que por este método podrán hacerse retratos sumamente parecidos, aunque se presentan para ellos dos dificultades, á saber, que la inmovilidad es casi imposible de obtener estando el rostro espuesto á una luz muy viva, que necesariamente produce algún movimiento en los ojos; pero Mr. Daguerre ha observado que la interposicion de un vidrio azul en nada perjudica á la acción de la luz, y preserva suficientemente la vista; y en cuanto á la inmovilidad de la cabeza, no es difícil mantenerla quieta por espacio de unos segundos.”⁴⁰⁹

El Instructor fue otra de las publicaciones con gran influencia en el país que incluyeron artículos sobre el daguerrotipo: “Se trata de una revista de carácter misceláneo editada por la casa Ackermann de Londres, publicada en español y con

⁴⁰⁸ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 127)

⁴⁰⁹ 01 El Cosmopolita, 1-02-1840,

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a389f7d1ed64f16e8206b?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=daguerrotipo&anio=1840&mes=02&dia=> Consultado el 03 de abril de 2019.

un considerable número de grabados en madera, lo que la convirtió en una de las publicaciones de mayor aceptación en México y el resto de Latinoamérica...”⁴¹⁰

En el tomo VII del periódico *El Instructor* de 1840, se encuentra un artículo *Heliografía o Daguerrotipo* que describe y resume el proceso basándose en el manual de Daguerre: “Nos hemos extendido en los detalles de cada operación y prolongado así este artículo más allá de los límites que nos habíamos propuesto, movidos por el deseo de que nada faltase para su inteligencia, y que si alguno de los lectores de *El Instructor* quisiese hacer un ensayo de esta interesante invención, no se halle detenido en su procedimiento por falta de perspicuidad en las explicaciones.”⁴¹¹

Se puede concluir entonces, que quien se mostrara interesado en aprender el proceso en México, podía acceder al resumen que ofrecen las publicaciones periódicas a partir de los manuales que se publicaron y difundieron en Europa, los cuales bien pudieron también llegar al país. Más adelante, con el establecimiento de los estudios, los fotógrafos ofrecerían clases entre sus variados servicios: “Cuestión de interés fue el conocimiento de los procedimientos daguerrianos. Si bien la enseñanza sólo se puede obtener con los ‘prácticos’, es claro que implicaba una inversión. Pero la divulgación de conocimientos ‘fotográficos’ se amplía cuando se establecen los ‘estudios’ o ‘galerías’. Obviamente, el aprendizaje también se puede

⁴¹⁰ (Pérez Salas, 2005, pág. 172)

⁴¹¹ (Heliografía o Daguerrotipo, 1840, pág. 13)

adquirir con los fotógrafos itinerantes o, prácticamente, a través de la compra del aparato con sus respectivas 'instrucciones'.⁴¹²

2.4 Publicidad, oferta y demanda

La principal prueba de publicidad de los estudios que poco a poco comenzaban a surgir, la encontramos en publicaciones. *El siglo Diez y Nueve, El Monitor Republicano*, entre otros, incluyen anuncios ensalzando la labor de los nuevos fotógrafos: con su equipo recién importando, los artistas han perfeccionado su proceso y obtienen retratos que copian con exactitud las facciones y expresión del modelo, cómodamente y en el menor tiempo posible. También encontramos anuncios de venta de materiales, equipo y fotografías.

La pequeña selección y muestra de anuncios, publicados en México de 1842 a 1858, que se presenta al final de esta sección, pone en evidencia, antes que nada, la fuerte competencia entre fotógrafos itinerantes, emergentes y establecidos. Ante un mercado con crecimiento exponencial y una demanda constante, los estudios venden sus productos y servicios resaltando las últimas novedades que apropiaron y que los diferencian.

Un detalle que es importante resaltar, es que el término *daguerrotipo* (o también *daguerreotipo*) se usa sin distinción refiriéndose al equipo, al proceso y al objeto

⁴¹² (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 147)

resultante. Los anuncios suelen especificar si se trata del aparato fotográfico, o si se trata de la imagen-objeto, mencionan *vista* o *retrato* al daguerrotipo.

En los primeros años podemos encontrar anuncios de compra y venta de equipo por parte de particulares; quizás se trate de personas que, ante la novedad, tuvieron la posibilidad de hacerse de su equipo, pero finalmente no consiguieron resultados o ya no le dan uso, y que buscaban comprar los emprendedores que querían empezar su propio negocio. Los equipos se podían vender por una cantidad sustancial, como indica uno de los anuncios que pide 60 pesos.

El principal negocio de los estudios es claramente los retratos, ofreciendo incluso vistas a domicilio y retratos post-mortem, aunque también se apoyan en la venta de materiales y de impartir clases de fotografía. Muchos estudios ofrecían también la reproducción de cuadros, estampas u otras fotografías, así como los servicios de iluminadores, quienes daban color a las imágenes.

Los anuncios permiten identificar, también, que los países de principal importación de equipo y materiales fotográficos son Estados Unidos y Francia. Además, las tendencias y estilos en estuches llegaban rápidamente a México: un anuncio de 1853 ofrecía estuches con la imagen de la soprano sueca Jenny Lind, famosa en Estados Unidos, que se utilizaron entre 1851 y 1854⁴¹³; otro ejemplo son los lujosos estuches “Kossuth” -nombrados así por la visita del político Lajos Kossuth a Estados Unidos-, de papel maché con plata y madreperla, utilizados entre 1852 y 1856.⁴¹⁴

⁴¹³ (Nolan, 2017, pág. 168)

⁴¹⁴ (Nolan, 2017, pág. 240)

Latapi y Martel, que aparecen en un anuncio de 1855, presumen ser los únicos corresponsales de la Sociedad Fotográfica de Paris en México, y que su estudio “está al nivel de los mejores de Europa”.

La importación de variados y lujosos estuches para daguerrotipo, y la influencia extranjera que permea en la producción de retratos en México, nos habla de la demanda que había por parte de las clases altas, dispuestos a pagar el precio para obtener productos elegantes y de la más alta calidad.

Por último, con el paso del tiempo, los anuncios muestran cómo el daguerrotipo se va quedando atrás a inicios de los cincuentas, comenzando a ser reemplazado por procesos sobre lámina, vidrio o papel. Los primeros daguerrotipos llegaron a costar hasta 16 pesos⁴¹⁵, dependiendo del tamaño, pero después encontramos un anuncio de 1845 que los ofrece a 5 pesos. Para 1855, un retrato de cuarto de lámina en papel valía 3 pesos, y 4 reales la copia, y los estuches como marcos, cajas, prendedores y relicarios, iban de 1 a 10 pesos. Para 1858, encontramos ambrotipos y retratos en papel de cuarto de lámina por 2 pesos.

A pesar de que los estudios anuncian retratos cada vez más baratos, y aparentemente al alcance de más personas, debe resaltarse de que el daguerrotipo permanecía un lujo exclusivo: “El uso, consumo y difusión del daguerrotipo, si bien son publicados y propagados por los diarios y revistas más relevantes de la capital, no dejan de ser diferenciadores y clasistas.”⁴¹⁶

⁴¹⁵ (Casanova & Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX, 1989, pág. 27)

⁴¹⁶ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 152)

El uso, compra y distribución del aparato se mantiene en artistas, comerciantes y políticos de las clases altas; y a pesar de que es posible encontrar retratos en daguerrotipo de variadas clases sociales, los anuncios no estaban dirigidos a ellos: “en las “galerías”, “estudios”, o “parlors” establecidos durante los años cuarenta del siglo pasado en México, no interesa la “democratización” popular del daguerrotipo. La fotografía está destinada a las personas de “primer rango”. [...] En varias ocasiones encontramos avisos que expresan el deseo de ampliar y suministrar la fotografía a “todas las clases” de la sociedad, pero realmente no es sino retórica comercial, el daguerrotipo no está adaptado para satisfacer esa necesidad.”⁴¹⁷

Los avances tecnológicos que volverían viables procesos más baratos y eficientes, disponibles, ahora sí, a un mayor mercado, posibilitarían a nuevas clases sociales la obtención de retratos. La eventual democratización del retrato fotográfico acabaría con el primer proceso que lo posibilitaría, y los estudios lo dejarían atrás para estar a la vanguardia y satisfacer el creciente mercado con nuevas técnicas.

⁴¹⁷ (Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850, 1989, pág. 152)

AVISOS.

SE VENDE MUY BARATO

UN **daguerrotipo** completo con todo su aparato y correspondientes láminas; tambien

Dos hermosos y curiosos sillones de nueva invencion y variados movimientos, permitiéndose usar mas ó menos recostado, con ruedas, como cama, cuna, ó de mecer, siendo extraordinariamente cómodos, por poderse poner en cualesquiera postura que se desee; son de madera fina y ambos acabados de traer de fuera: ademas

Una silla de montar del pais, guarnecida de plata: se venderán sumamente cómodos y se pueden ver en la 1.^a calle de la Monterilla número 8, en los entresuelos.

1 El Siglo Diez y Nueve, 2-09-1842

RETRATOS FOTOGRAFICOS POR EL **DAGUERROTIPO**
en el establecimiento de la primera calle de S. Francisco núm. 12, casa conocida con el nombre del emperador Iturbide.

Habiendo sacado porcion de retratos de señoras y caballeros por medio de este precioso y admirable arte en los tres últimos meses, el que suscribe manifiesta su mas vivo reconocimiento por la benignidad y el patriotismo con que se le ha favorecido, y manifiesta hallarse dispuesto á hacer los retratos de las personas que gusten ocurrir á su citado establecimiento, desde las diez de la mañana á las tres de la tarde. En él observarán las bellezas de este maravilloso arte, por el que salen los dibujos por medio de la reflexion de la luz y máquinas adaptadas particularmente á este objeto con sus espejos cóncavos.

El que suscribe en virtud del estudio que ha hecho, la esperiencia que ha adquirido y una práctica dilatada, ha perfeccionado esta asombrosa invencion, al grado de poder delinear todas las facciones y espresiones de la cara con la mayor exactitud, haciendo los mas finos, claros y hermosos retratos, y garantizando su igualdad con el original.

Tambien se copian las pinturas al oleo y estampas en claro obscuro. México, Marzo 20 de 1842.
10-3 R. W. HOIT.

2 El Siglo Diez y nueve, 25-03-1842

Retratos por el **daguerrotipo**, y pinturas.

JOAQUIN DIAZ GONZALEZ, se ofrece á las personas que gusten honrarlo en su trabajo, servirles con la mayor puntualidad y empeño posible, tanto por el **daguerrotipo** cuanto en cosas de pintura, á precios equitativos.

Sitio de su morada, en el puente de Santo Domingo N. 9, entresuelo principal. 10-0

3 El Siglo Diez y nueve, 15-09-1844

RETRATOS POR EL DAGUERREOTIPO, CON COLORES, A CINCO PESOS, sacados en pocos segundos.

HOTEL DEL TEATRO NACIONAL, CUARTO NUMERO 21.

Un **daguerreotipo** de venta, de superior construccion, por
8-6 A J. HALSEY.

4 Diario del Gobierno de la República Mexicana, 29-11-1845

Se vende un **daguerrotipo** con todos sus útiles, venido del Norte, con un gran surtido de cuadros de distintos tamaños para retratos: las personas que quieran calificarlo, pueden pasar á verlo á este repertorio; tambien se dará por un precio cómodo.

5 El Siglo Diez y nueve, 23-05-1849

AGENCIA DE C. PRUDHOMME
 FRENTE AL CORREO.
VENTA DE EFECTOS DIVERSOS
Artes y cosas especiales.
 Dos **daguerreotipos**, 60 ps. cada uno.
 Cámara lucida, 9 ps.
 Prensa litográfica completa, 160 ps.
 Una caja de amputación, 20 ps.
 Tres termómetros, 4, 8 y 30 ps.
 Retrato del ex-emperador Maximiliano, 32 ps.
 Una mesa en plañé, 1000.

 **SE vende un buen daguerreotipo**, que acaba de llegar de Francia, y que hace los retratos de todos tamaños, muy barato. En la calle de Zuleta núm. 15, en la tornería, se podrá ver.
 6--1

6 Diario oficial del Gobierno Mexicano, 14-05-1846

7 Diario del Gobierno de la República Mexicana, 27-07-1847

RETRATOS DE COLORES,
 al **daguerreotipo.**
 Las personas que deseen retratarse por este método, tendrán la bondad de ocurrir entre las horas de las diez de la mañana y las tres de la tarde: nada importa el tiempo.
DE VENTA un excelente daguerreotipo con lentes acromáticos superiores: también marcos, láminas de á precios cómodos.
 Instrucciones dadas en el arte, por 25 ps.
 Hotel del Teatro nacional, cuarto núm. 21.
 por
 15 7 **A. J. HALSEY.**

8 Diario del Gobierno de la República Mexicana, 26-02-1847

Desearo comprar un **Daguerrotipo** en un precio comodo, y con todos sus útiles, el que tenga alguno de venta, puede ocurrir á la calle de S. José el Real número 3.
 6--5

9 El Monitor Republicano, 5-03-1849

Retratos al daguerreotipo.

Antigua casa de Custin, calle de Tacuba núm. 2.

D. Márcos Bilette, natural de Francia, acaba de llegar á esta capital de la de la reina de las Antillas, en donde por espacio de ocho años ha desempeñado el arte de daguerreotipo con el mas feliz suceso, y ofrece sus servicios al respetable público de esta ciudad, para todo lo que concierne á su arte; asegurando que sus retratos no dejarán nada que desear al buen gusto por la semejanza y limpieza de ellos. Tiene igualmente un surtido magnífico de cajas y marcos de todas clases para colocar los retratos: vende aparatos de daguerreotipo de todos tamaños, los que garantiza; tambien dará instrucciones de su arte por su nuevo y sencillo método.

Los precios de los retratos serán los mas equitativos.

1112—30—14

10 Universal: periódico independiente, 27-02-1852

DAGUERROTIPO.

Antigua casa de Custin, calle de Tacuba núm. 2.
Se hacen retratos en lámina de todos tamaños, mas baratos que en ningun otro establecimiento.

RETRATOS MAGNÍFICOS EN PAPEL.

No se entregarán los retratos á los interesados hasta que estén á su satisfaccion.

2 r.—2

11 El Ómnibus, 28-07-1852

ANTIGUA CASA DE CUSTIN,

Calle de Tacuba núm. 2.

GALERIA FOTOGRAFICA.

Se acaba de recibir en este establecimiento un surtido completo de artículos de daguerreotipo, tales como cajas de todos tamaños y de diversas formas, corrientes, finas y de lujo. Jenny Lind, Kossuth, union, concha, terciopelo, &c., &c.

Marcos, láminas, aparatos, &c., &c.

Productos químicos y materiales para lámina, papel ó vidrio, colodion: todo preparado: papeles fotográficos, ioduros, doruros, &c., &c.

Todo á precios reducidos.

Las personas que desearan hacerse retratar, hallarán un magnífico surtido de cajas, marcos, &c., de toda clase: retratos sobre láminas á precios moderados.

Retratos fotográficos, concluidos en un cuarto de hora. Se dan lecciones de lámina, papel y vidrio.

330—10—1

12 Universal: periódico independiente, 27-04-1853

Galeria de cristal fotográfica,

Calle del Refugio núm. 20, frente al portal de Agustinos.

En este nuevo establecimiento se hacen retratos al **daguerreotipo** sobre lámina, con colores  sin ellos, desde las diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde, teniendo la ventaja de poder trabajar aun cuando est lloviendo.

No se duda asegurar que los retratos reunirán todas las condiciones que se pueden desear, de limpieza, semejanza, fuerza de entonacion, &c., como se cerciorarn las personas que tengan la bondad de favorecerlo.

Asimismo se hacen retratos en miniatura tomados de los del daguerreotipo, los que además de una completa semejanza, se hallarán dotados de un esmerado trabajo.

704—30 a—15

13 Universal: periódico independiente, 19-09-1853

FOTOGRAFIA.

RETRATS SOBRE PAPEL, SEGUNDA CALLE DE PLATEROS NUM. 2.

Tenemos el honor de participar al bondado so público, que habiendo recibido un inmenso surtido de todo lo que se refiere al ejercicio de nuestro arte, podemos hoy operar con la misma instantaneidad y perfeccion, de los mejores talleres de Europa.

Además, en nuestra calidad de miembros agregados de la Sociedad fotográfica de Paris, de cuya nos honramos ser los unicos correspondientes en México, recibiremos cada mes, no solo el resúmen cientifico mentando los adelantos sorprendentes que cada dia está haciendose el arte de la fotografía, sino que tambien los materiales necesarios a la practica de los nuevos medios que nos serán señalados.

De este modo nuestro taller, puesto al nivel de los mejores de Europa, esperamos con confianza que los habitantes de esa hermosa capital tan favorecedores de las bellas artes, nos honrarn mas y mas con sus favores, como lo han hecho ya tan bondadosamente.

Mediante los nuevos aparatos recien recibidos, podemos hoy conseguir unos retratos de tamaño casi natural.

Sentida la necesidad de adjuntarnos un miniaturista, para transformar cuando sea menester, nuestros retratos en verdaderas miniaturas, tenemos la satisfaccion de participar al público, que al efecto nos hemos arreglado con uno de los mejores artistas de la capital. Los precios son al alcance de todos.

Los retratos sobre papel, las reproducciones de monumentos, de paisajes, de pinturas, de estampas, de **daguerrotipo** &c., pudiendo sacarse un número infinito de ejemplares, una vez conseguido el cliché, se podran entregar a un precio sumamente cómodo, cuantas copias pidan las personas interesadas. Estas copias sobre papel simple pueden doblarse y enviarse en una carta por el correo a todas partes del mundo.

Los retratos de muertos, enfermos,  de las personas que no se quieran molestar, iremos a su domicilio mediante un aumento en el precio, el cual será amigablemente fijado.

PRECIOS FIJOS.

Un retrato cuarto de lámina	\$ 3 0
Sus copias, cada una.....	„ 0 4
Un retrato, media lámina...	„ 7 0
Sus copias, cada una.....	„ 1 0
Un retrato, lámina entera..	„10 0
Sus copias, cada una.....	„ 2 0

Cuadros, cartones, cajas, relicarios, prendedores &c., de uno a diez pesos.

Catedra de fotografía en ocho lecciones, 6 mas, hasta el buen éxito. En venta, aparatos y colodion instantáneo.

México, Setiembre 21 de 1855.—*Latapi y Martel.* 30—12.

14 El Monitor Republicano, 10-10-1855

FOTOGRAFIA.

Esquina de la 1.ª calle de Plateros y Alcaicería.

Curso completo y lecciones particulares de fotografía, retratos y reproducciones desde el modelo mas pequeño hasta el tamaño natural.

Rebaja Considerable.

El que suscribe, miembro correspondiente de la sociedad fotográfica de Paris, tiene la honra de informar al público que con el fin de popularizar en México el arte tan admirable y sencillo de la fotografía, abrirá un curso teórico y práctico de este arte desde el 1.º del entrante Junio.

El curso se dará cada semana los lunes, miércoles y viernes de ocho a nueve de la mañana, y los martes, jueves y sábados, de tres a cuatro de la tarde.

En 15 días se demostrarán y enseñarán el ambrotipo con ó sin relieve, los tintados en tela, en papel; las vistas en vidrio ó papel, las reproducciones de aumento ó disminución; las pruebas estereoscópicas, &c. así como los componentes químicos necesarios para la composición de todos los agentes que se usan en la fotografía.

Sin embargo, pasado el término de quince días, los discípulos que lo crean necesario, podrán continuar tomando lecciones, sin aumento de precio, hasta que se consideren suficientemente hábiles en el ejercicio de la fotografía.

El precio del curso completo, garantizado el buen resultado sera de 80 pesos.

Retratos y reproducciones, todos los días, haya el tiempo que hubiere, de las nueve de la mañana à las tres de la tarde.

Retratos al ambrotipo con relieve, desde 2 pesos.

Retratos en papel u. cuarto de lámina, 2 pesos en lugar de 3.—Copias cuatro reales.

Retratos en papel media lámina, 5 pesos en lugar de 7.—Copias un peso.

Retratos en papel lámina entera, 7 pesos en lugar de 10.—Copias un peso cuatro reales en lugar de dos pesos.

Retratos en papel lámina extra 12 pesos en lugar de 16.—Copias 3 pesos.

Por mayores tamaños se pagará à proporción, hasta el tamaño natural cuyo precio se fija en 50 pesos.

No pudiendo señalar de antemano los precios de iluminación y de marco, por la gran variedad de clases, el que suscribe se limita à decir que estos precios serán proporcionados à la enorme disminución que ha hecho en el de los retratos.

Los que tengan retratos al daguerreotipo de personas muertas ó ausentes, y quieran hacerlos reproducir en fotografía del tamaño natural, podrán reemplazar un retrato pequeño de poca duración con un gran cuadro tan exacto como el original, y no tendrán mas que hacer que enviar el primero al taller con las condiciones necesarias para iluminarlo.

Las pinturas al óleo y al pastel se harán por el Sr. Budin, pintor de incontestable mérito, y las acuarelas y miniaturas por los mejores artistas de la capital.

No habiendo omitido el que suscribe sacrificio alguno para ofrecer al público mexicano un taller fotográfico digno de esta capital, espera seguir favorecido por una benevolencia que cada día se esforzará mas en merecer.

México, 28 Mayo de 1858.—EUGENIO LATAPÍ.

15 El Siglo Diez y Nueve, 31-05-1858

16 Periódico Oficial del Estado de

Atencion.—En el establecimiento de Fotografía del que suscribe se harán por este método y con la perfeccion apetecible, retratos al tamaño natural, iluminados al óleo, como la muestra que se encuentra en la Lonja meridana. Su precio será de dos onzas. Igualmente se harán pequeños para medallones, alfileres, etc., à precios convencionales, advirtiendo que estos últimos podrán sacarse tambien de un buen daguerreotipo. Mérida 1º de abril de 1857.—José F. Oton.

Yucatán. Las Garantías Sociales, 20-04-1857

3- RITUAL DE CAPTURA DEL RETRATO FOTOGRÁFICO

3.1 *El estudio*

Una adecuada y acertada descripción de los primeros estudios fotográficos en México es complicada, pues los primeros establecimientos debían irse adecuando para ese fin y se irían transformando a la par de la tecnología y del gusto de la clientela. Los primeros estudios aparecen en la década de los cuarentas, pero no sería hasta los sesentas, con la *carte de visite*, que los estudios se multiplican de manera exponencial.

Sin embargo, las principales necesidades dentro del estudio son claras desde el inicio: “El retrato fotográfico como manifestación artística y tecnológica tiene su desarrollo dentro del estudio, entendido éste en su doble acepción, como el espacio donde se realizaba la toma, y el lugar en que efectuaban los procesos para revelar y obtener la imagen.”⁴¹⁸

Los clientes que se acercaban a los primeros estudios para obtener sus daguerrotipos, se enfrentaban con una experiencia única y diferente, y la función final de la imagen conlleva grandes expectativas y emociones: “Todos los momentos de una vida podían quedar inmortalizados en el estudio: el acto fotográfico conmemora por generaciones el nacimiento, el aniversario, la primera comunión, la boda, la fiesta y el duelo. Todo en un ciclo infinito, marcado por las modas y delimitado por la vida y la muerte.”⁴¹⁹

⁴¹⁸ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 58)

⁴¹⁹ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 70)

El nivel socioeconómico de los clientes determinaba el nivel al que debía presentarse el fotógrafo y su establecimiento, ofreciendo ante todo privacidad, comodidad y elegancia. Conscientes de la fuerte competencia entre fotógrafos, lo que los distinguía era su reputación y la calidad de su trabajo, por lo que cada detalle debía cuidarse para satisfacer a un público evidentemente exigente.

El fotógrafo se encuentra bajo la presión de no sólo enfrentarse con una técnica complicada y a merced de las condiciones de luz que cambian durante el día, sino que además debía ofrecer a la clientela una bella imagen final, digna y favorecedora, obtenida a través de un largo y muchas veces tortuoso proceso en el que el modelo debía cooperar y ceder.

Se ha revisado ya en este trabajo, que los fotógrafos que buscaban establecerse, ubicaban sus estudios en lugares abiertos o pisos altos con grandes ventanales que dieran acceso a la mayor cantidad de luz natural a lo largo del día. El primer problema con el que se encontraban era procurar la mayor comodidad posible para el modelo, ante la exposición de la luz dura y directa del sol durante un tiempo prolongado, ayudándose con vidrios de colores, telas para manipular y suavizar la luz, entre otros artificios.

Para llegar a los altos pisos donde se encontraban los primeros estudios, los clientes debían subir largas escaleras, que seguramente resultarían cansadas, especialmente para las señoritas que se vestían con esponjados vestidos y muy apretados corsés.

Al llegar al estudio, debía haber una estancia en la que la clientela pudiera recuperarse y prepararse para la sesión: “El recepcionista o el propietario del estudio recibía a la clientela en un vestíbulo, a manera de sala de espera, donde se podían ver enmarcadas las fotografías-muestra del atelier, de entre éstas se elegían el formato, la temática y la pose con que deseaba retratarse. El estudio debía de contar con un espacio para que las personas se acicalaran, se cambiaran de ropa y pudieran peinarse frente al espejo.”⁴²⁰

Las muestras del trabajo de los fotógrafos funcionaban como referencia importante para el cliente, teniendo acceso al producto final en los diferentes formatos o tamaños, y con la posibilidad de elegir entre los marcos y estuches importados disponibles. La clientela bien podía solicitar alguna idea o pose específica, y era ella quien preparaba su vestimenta y accesorios para la sesión: “En algunas ocasiones los clientes llevaban sus propios objetos de valor sentimental, con el propósito de dejar el recuerdo plasmado en una fotografía, como un testimonio visual de algún evento o fecha importante.”⁴²¹ Finalmente, el fotógrafo es quien tendría la última palabra y procuraría atender a las peticiones del modelo siempre y cuando la técnica se los permitiera.

Una vez definido y planeado el daguerrotipo al gusto del modelo, bien aconsejado por el fotógrafo, se pasaba entonces a la captura en lo que se conocía como “salón de exposición”: “El área contaba con una pared y un techo de cristal inclinado y, generalmente, estaba orientado hacia el norte, lo que permitía la iluminación en las

⁴²⁰ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 61)

⁴²¹ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 70)

tomas fotográficas. La luz que entraba por la cristalera, se regulaba por medio de cortinas de muselina blanca que, divididas en secciones, suavizaban y ajustaban la iluminación del modelo a fin de obtener armoniosos contrastes de claros y oscuros. El taller debía de contar además con espejos que pudiesen reflejar la luz natural, a manera de luces complementarias e incidir de la mejor manera en el modelo.”⁴²²

Es en ese momento que el modelo pasaba para colocarse frente a la cámara fotográfica y posar: “Es evidente que el cuerpo humano es considerado un elemento de la composición que debe dirigirse y “corregirse” por el fotógrafo. La colocación del sujeto en el espacio de representación atiende a cuestiones de orden compositivo, formal y también simbólico, así como al tipo de puesta en escena de que se tratara.”⁴²³

El extraño aparato fotográfico sin duda podría resultar intimidante, sobre todo cuando, en los primeros años, el modelo debía recargarse en un “sujetacabezas” que lo mantendría quieto durante el tiempo suficiente para la correcta exposición de la imagen. El cliente se encontraba amarrado, inmóvil y deslumbrado, intentando lucir sereno y con una expresión natural; es por esto que muchas caricaturas de la época ridiculizan el incómodo ritual que involucraba la captura del retrato en daguerrotipo.

Es muy probable que las primeras imágenes no resultaran como se esperaban, y que el modelo se enfrentara a una reproducción muy poco favorecedora de su ser. Una publicación recomienda, al que solicita el retrato y se encuentra en esta

⁴²² (Amézaga Heiras, 2012, pág. 61)

⁴²³ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 63)

situación, no desesperanzarse, confiar y ceder, pues el experto será capaz de obtener en la imagen la belleza natural del modelo, así como fiel semejanza e identidad: “ten confianza en el Arte [...] en la buena producción de la luz y la sombra, que es la perfección del modelado, se encontrará que el Daguerrotipo supera los mejores esfuerzos del Artista, siendo capaz de representar de manera independiente, acción, expresión y carácter en gran medida; y, en algunos casos, se acerca mucho, si no es igual a esas ramas superiores [de la Bellas Artes], desarrollando así la belleza en la gracia del movimiento y en el reposo, que es el primer objeto y la ley suprema de todo el Arte.”⁴²⁴

En los primeros estudios fotográficos todavía no encontramos complicados fondos, cortinas, columnas, barandales o muebles -como es evidente en la selección de retratos de señoritas que se utiliza para el actual trabajo de investigación-, y que serían parte importantísima en años posteriores: “En México los fondos empiezan a aparecer con mayor frecuencia hacia 1855 en los ambrotipos, pero su gran auge fue a partir de la tarjeta de visita, a principios de la década de 1860.”⁴²⁵

Los daguerrotipos con retratos femeninos de la selección del Franz Mayer incluyen elementos en común: un fondo liso y neutro, que aporta la profundidad y contraste necesarios para que resalte la modelo, su peinado y vestido; una silla, sobre la que se sienta la modelo y recarga uno de sus brazos en el respaldo o descansabrazos, luciendo sus manos y accesorios; y por último, en algunos aparece una mesa con

⁴²⁴ Albert S. Southworth, "Suggestions to Ladies Who Sit for Daguerreotypes," *Lady's Almanac*, 1854 and 1855, traducción de la autora.

http://www2.iath.virginia.edu/spirit_trouts/mnookin/ladies.htm Consultado el 04 de abril de 2019

⁴²⁵ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 65)

un mantel de elaborados patrones floreados, que también sirve como apoyo a la modelo: “eran útiles al ser un apoyo físico para el modelo durante el tiempo de pose. Se recomendaba a los fotógrafos utilizar muebles genuinos de la mejor clase, de buen diseño y con carácter.”⁴²⁶

Los retratos en daguerrotipo, por lo tanto, incluyen imágenes que se desenvuelven en un espacio privado y controlado; todavía no se utiliza la concepción de una imagen que, aunque realizada en estudio, imite espacios públicos (jardines, patios, terrazas) y privados (elegantes estancias), como se vería en años posteriores: “En el estudio, el fotógrafo le construía a cada cliente un mundo de fantasía o el status que éste deseaba o precisaba para su afirmación.”⁴²⁷ Sería hasta años después que la mujer podría elegir cómo quería ser vista tanto en un ámbito público como privado en sus retratos fotográficos, siguiendo las correspondientes posibilidades y normativas sociales y morales en su arreglo y expresión en ambos casos, como se acostumbraba desde los retratos pintados.

En sus inicios, el retrato en daguerrotipo era en sí mismo un símbolo de estatus, por su alto costo y exclusividad, por lo que sería hasta más adelante, con las nuevas técnicas, que se recurriría a la construcción de “sets” más adornados y complejos, un tanto *teatrales*, y dependía del fotógrafo componer una “realidad idealizada”, la mejor imagen posible del cliente: “El gran reto de un fotógrafo era imaginar y conceptualizar el retrato mismo. El manual *El fotógrafo retratista* distinguía dos acciones: ‘Para hacer un retrato hay que observar dos cosas principales, la

⁴²⁶ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 70)

⁴²⁷ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 63)

concepción y la ejecución: la segunda es menos difícil para el fotógrafo [...] gracias a los medios que el fotógrafo emplea, se le obtiene con más seguridad en unos cuantos segundos [...] la concepción que en sí misma es una operación mental, habrá tomado forma visible y se habrá fijado definitivamente sobre la placa sensible por medio de la luz.”⁴²⁸

La fotografía con sus cualidades tanto documentales como artísticas, abre un nuevo y variado panorama, determinado por las posibilidades y limitantes de la técnica, para la representación de los individuos a partir del retrato fotográfico: “La fotografía de estudio [...], crea una ficción que “borra” la frontera entre lo artificial y lo real.”⁴²⁹

3.2 La mujer a retratar: intención, arreglo personal y normas morales

Recordemos que, en los primeros años, los retratos fotográficos eran un lujo exclusivo de las clases altas, poniendo en evidencia sus posibilidades y posición socioeconómicas; eventualmente, la fotografía posibilitaría que la clase media tuviera también acceso a capturar su retrato. A partir de su rápida democratización y alta demanda, el retrato fotográfico se vuelve parte de la cultura, como símbolo conmemorativo y rito de paso en la vida de las personas.

A diferencia de los grandes retratos pintados que los precedieron, y las tarjetas de visita que los volverían obsoletos, los daguerrotipos eran considerados pequeños

⁴²⁸ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 65)

⁴²⁹ (Amézaga Heiras, 2012, pág. 69)

tesoros, con elaborados estuches decorativos, que se conservaban en el entorno doméstico y se apreciaban de manera privada.

Para las mujeres que decidían retratarse a través de la novedosa técnica, el retrato en daguerrotipo era probablemente una experiencia de una vez en la vida, marcando una transición o momento importante.

Al revisar el contexto y condiciones de vida de las mujeres de la clase alta en México, quienes tendrían acceso al lujo del retrato en daguerrotipo, es claro que las mujeres y señoritas no podían ir solas al estudio fotográfico; los familiares acompañaban a la modelo a la sesión y permanecían durante el proceso, ofreciendo también sus sugerencias y opinión al fotógrafo. Se vieron también anuncios publicados en los que los fotógrafos ofrecen ir al domicilio de la clientela, por lo que las mujeres que quisieran gozar de la comodidad y privacidad de su casa, podían solicitarlo así.

En las publicaciones dirigidas al público femenino, podemos encontrar algunas recomendaciones que ayudarían a las mujeres a prepararse para su sesión. Una revista norteamericana⁴³⁰, en un artículo sobre sugerencias para las señoritas que posarán para un retrato en daguerrotipo, recalca que la expresión lo es todo, debe verse “cómoda”, además de “sensata, animosa y digna”. Quizás no son los primeros adjetivos que se vienen a la mente al observar los primeros retratos fotográficos, pues los largos tiempos de exposición y la fuerte luz directa del sol hacían de la captura del retrato una experiencia incómoda; sin embargo, considerando la

⁴³⁰ Albert S. Southworth, "Suggestions to Ladies Who Sit for Daguerreotypes," *Lady's Almanac*, 1854 and 1855

importancia del evento y del resultado, la mujer debía mantener la compostura y procurar la mayor naturalidad posible.

Así mismo, recomienda que la modelo debe estar tranquila, evitando apresuramientos y dedicándole el tiempo necesario a la sesión, prefiriendo un momento en el que la modelo se sienta cómoda física y mentalmente. El fotógrafo no tiene control sobre su expresión, por lo que la modelo debe “disciplinar las características de su cara”.

La modelo elegirá y preparará su vestido, a fin de que ella se sienta cómoda y elegante, pues cualquier incomodidad en las prendas o el peinado lucirá en la imagen final. La publicación recomienda también, que el arreglo del cabello se elija de acuerdo a las proporciones de la cara, resaltando sólo las facciones preferidas y disimulando las que no: el cabello debe verse ordenado -pero no plano o muy restirado-, prefiriendo un peinado con ondas y rizos. Las jóvenes solteras pueden usar rizos sueltos y lucir cuello y hombros.

Todos los accesorios, cuidadosamente seleccionados, deben favorecer al silueta y proporciones. Se puede cubrir el escote, brazos o manos con encaje para resaltar otras áreas, pero el encaje siempre debe ser ligero y delgado. La joyería se mantiene fina a menos de que se requieran piezas más llamativas para sesiones elegantes.

Los vestidos deben resaltar las curvas y silueta, evitando patrones grandes y manteniendo las mismas tonalidades; indica, por ejemplo, que las “sedas ligeras con líneas muy estrechas son adecuadas para el daguerrotipo”. Los chales o

echarpes con patrones son lucidores. Se recomiendan los tonos oscuros sobre los claros, aunque las pieles muy pálidas pueden llevarlos: “Recuerde que rojo, naranja, amarillo o verde, son lo mismo que negro, o casi; y el violeta, el púrpura y el azul son casi lo mismo que el blanco”.

El fotógrafo, o “artista”, se elegirá de acuerdo a su trabajo y reputación. La mujer debe sentirse cómoda en el estudio; se pueden hacer sugerencias sobre ideas propias sobre la pose o la iluminación, pero finalmente se debe confiar y cooperar con el fotógrafo. Si la fotografía falla o no es de su gusto, el retrato puede repetirse hasta lograr una imagen exitosa. Al final, el artículo resalta que “la vanidad es el enemigo más terrible del Daguerrotipo”, pues la fotografía, además de resaltar la belleza, debe ser identificable, por lo que las marcas físicas, emotivas o del tiempo serán evidentes.

Un manual español, aunque dirigido al fotógrafo, incluye recomendaciones similares sobre el arreglo de la mujer para la captura del daguerrotipo:

“Los guantes deben quitarse de las manos, pues hacen una facha detestable, únicamente los de malla de señora salen bien.

Los velos y mantillas pocas veces se arreglan bien, pero si se logra ponerla de manera que se vea la luz al través de ella ó el objeto sobre que posa, será de un efecto precioso.

Los sombreros y gorras [...] Con los de señora es difícilísimo, si no imposible, lograr que no hagan sombra, por eso debe huirse de ello.

...los pelos muy lustrosos y atusados, como los muy desordenados, son a su vez malísimos de copiar, y así se debe hacer componerlos al modelo en un término medio.”⁴³¹

Queda claro entonces que, de acuerdo a las características y limitantes del proceso, las recomendaciones para las mujeres que querían retratarse con la técnica del daguerrotipo son muy similares incluso en diferentes nacionalidades. La cultura, la moda e indumentaria, así como las normas morales y sociales, podrían presentar pequeñas modificaciones, pero en general, las reglas eran las mismas.

3.3 La labor técnica del fotógrafo

El apartado, incluido anteriormente en este trabajo de investigación, en el que se describe a detalle el proceso de Daguerre, pone en evidencia las complicaciones técnicas a las que se enfrentaban los nuevos fotógrafos. Eduardo de León, fotógrafo y pintor español, publica en 1846 un manual en el que explica la teoría detrás del daguerrotipo, los ingredientes y la preparación de las fórmulas requeridas, las partes y la operación de la máquina, así como un “Sistema práctico-explicativo de toda la operación en general”, en el que desglosa el proceso paso a paso. Este accesible manual ayuda a comprender la manera en que trabajaban los primeros fotógrafos retratistas y las dificultades a las que se enfrentaban, pues tanto el proceso como

⁴³¹ (León, 1846, pág. 61)

los estudios y los cuartos de preparación y revelado, estaban en etapas todavía experimentales y en proceso de perfeccionamiento.⁴³²

El periódico *El mosaico mexicano*, en una publicación de 1840, relata el reto que representaba lograr una iluminación adecuada para un retrato:

Retratos sacados en medio minuto con el Daguerrotipo: El método empleado por los Sres. Goodman y Cornelius, es el siguiente: Fuera de la ventana de su cuarto, que mira al sur, se proyecta horizontalmente y en toda su longitud, un gran espejo destinado á recibir los rayos del sol que se reflejan en otro espejo grande de tal modo colocado, que encamina la luz á la cara de la persona que se retrata sentada á la parte opuesta del cuarto cerrando la ventana. Para debilitar la luz, que seria intolerable, se le hace atravesar una gran placa de vidrio, de 3/8 de pulgada de grueso, y de un rojo subido. La operación no dura mas de medio minuto ó un minuto cuando mas. Delante de la persona y á la distancia do 4 pies, hay una mesa con un cajon de caoba de 6 á 7 pulgadas cuadradas y 18 pulgadas de largo, abierta por ambos extremos; en el mas inmediato á la persona hay un lente del tamaño de los comunes, que reduce las dimensiones del busto á las de la placa de plata que ha de recibir la impresión. Cuando la persona está sentada, la luz del sol pasa de un espejo á otro, atraviesa la placa colorada; cae sobre la cara, se

⁴³² (León, 1846)

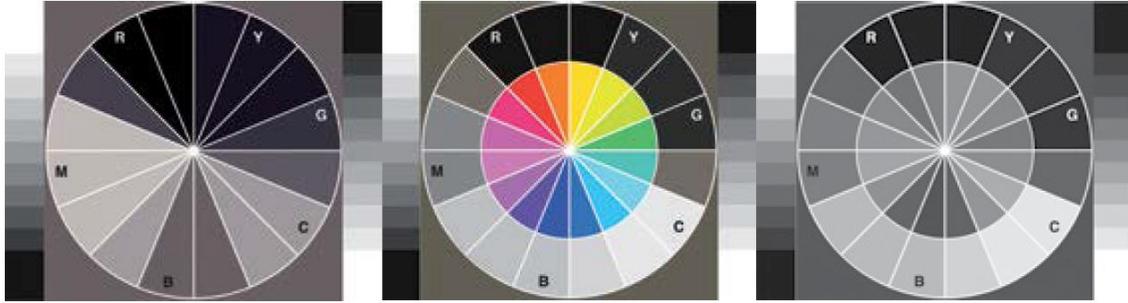
refleja sobre el lente que la reúne sobre la placa metálica, donde se forma el retrato en medio ó un minuto.”⁴³³

Actualmente nos parecería peculiar, y poco favorecedor, utilizar una gruesa placa de vidrio de color para suavizar la luz con la que se ilumina un retrato, pintando completamente la escena en ese tono, pero debemos recordar que, a pesar de que la imagen en el daguerrotipo es monocromática, los colores no se traducen de la misma manera al compararlos con otras técnicas análogas en blanco y negro.

En un artículo de la revista Alquimia, dedicado a los colores en los daguerrotipos, se incluye un diagrama para una clara comparación: “La primera imagen muestra los colores del espectro visible tal como los registra el daguerrotipo. Mientras que la segunda es la escala cromática en el interior del círculo y su tono gris correspondiente según la toma del primer daguerrotipo. Por último, se aprecia la imagen anterior convertida a escala pancromática de grises.”⁴³⁴ Se puede entonces distinguir cómo, en el daguerrotipo, los rojos y verdes tienden al negro, mientras que los violetas y azules tienden al blanco.

⁴³³ El mosaico mexicano, Tomo I, p. 536, <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a32b87d1ed64f1689ccf5?intPagina=547&tipo=pagina&palabras=daguerrotipo&anio=1840&mes=01&dia=01> Consultado el 13 de marzo de 2019.

⁴³⁴ (Rubio de los Santos, 2016, pág. 10)



Cita: Reinterpretación a partir del original de Mike Robinson “Daguerrotipo de experimentación de colores del espectro visible” (Rubio de los Santos, 2016, pág. 10)

El diagrama es propuesto a partir de la obra de Michael A. Robinson, estudioso contemporáneo de los daguerrotipos, y quien, convencido de que se puede obtener más conocimiento y una mejor comprensión de la técnica a través de la práctica, ha investigado la materialidad del objeto recreando los procesos originales. El autor expone que, a pesar de que los términos y categorías de la técnica fotográfica se han transformado, en el siglo XIX se tenía una buena comprensión y manejo de las limitantes del daguerrotipo ante los tonos que van del verde al violeta en el espectro.⁴³⁵

Se tiene constancia de que algunos fotógrafos recomendaban a los modelos evitar vestir en negro, blanco o violeta, pues no se fotografiaban bien, y preferir las telas satinadas como la seda por el juego de luces y sombras que generan.⁴³⁶ Las superficies blancas provocaban la solarización de la imagen, es decir, la sobreexposición de la placa, la cual provocaba una tonalidad azul.⁴³⁷

⁴³⁵ (A. Robinson, 2017, pág. 4)

⁴³⁶ (Hannavy, 2008, pág. 322)

⁴³⁷ (A. Robinson, 2017, pág. 310)

Otra parte importante de los estudios, era el cuarto de preparación y revelado: el término del *cuarto oscuro* se originó en la época daguerriana, considerando que la exposición a la luz velaba los materiales. Sin embargo, en sus inicios, el cuarto oscuro no era como lo conocen los que llegaron a trabajar con fotografía análoga, sino que se utilizaba para preparar las soluciones y materiales a utilizar. En la década de 1840, la baja sensibilidad de las placas permitía que se manipularan en ambientes iluminados con luz de vela (la cual emite una luz de tonalidad rojiza), y para los sesentas, se proponía iluminar el cuarto con lámparas de gas amarillas, seguras para los materiales; pero para finales de siglo, el proceso había evolucionado al nivel de que los materiales fotográficos eran tan sensibles debían manejarse en completa oscuridad.⁴³⁸ Los fotógrafos establecidos, por conveniencia, tendrían el cuarto oscuro en su estudio, mientras que los operadores itinerantes tendrían que improvisarlo.

Los primeros retratos con la técnica de Daguerre resultaban poco favorecedores, resaltando textura y marcas en la piel en la fría imagen monocromática. El sutil iluminado, o coloreado, de la fotografía, daría vida a la imagen, ocultando detalles y brindando una tonalidad más cálida en la piel. Los iluminadores utilizaban goma arábica como base sobre la cual aplicaban pigmento en polvo con finos pinceles; para resaltar la joyería, se aplicaban detalles en oro o se raspaba la placa para revelar el brillo de la plata.⁴³⁹ El iluminado de los daguerrotipos ayudaba a ocultar o resaltar algunos detalles, funcionando como una muy temprana forma de edición o

⁴³⁸ (Hannavy, 2008, pág. 382)

⁴³⁹ (Hannavy, 2008, pág. 322)

retoque de la imagen, pero era muy sutil pues los pigmentos eran transparentes y el trabajo debía ser muy fino para verse de calidad.

Los pioneros de los tempranos procesos fotográficos se ayudaban con los manuales y publicaciones a su disposición, pero el dominio y control de la técnica se alcanzaría sólo a través de la práctica y ejercicio constantes. Las variaciones en las condiciones lumínicas, así como en la experimentación con los químicos, llevarían siempre a resultados que diferían en el tiempo de exposición, los tonos, contraste y nitidez de la imagen resultante. En un punto en el que la imagen fotográfica no era considerada como arte, el arte se encontraba en el proceso.

IV. EL DAGUERROTIPO EN EL ARCHIVO: HISTORICIDAD EN SU FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

La Colección Imágenes de cámara del Museo Franz Mayer en la Ciudad de México tiene más de 70 daguerrotipos. Gracias al cuidado, resguardo y la oportunidad que brinda esta Colección para acercarnos a estos delicados objetos, nos ofrece la posibilidad de una mejor comprensión de las técnicas de representación del pasado y para teorizar sobre la actual condición de la fotografía.

Hasta ahora, no hay un registro claro del origen de la colección de daguerrotipos por parte de Mayer; Mariana Rubio propuso: “Una anécdota narrada por el actual director del museo [...] fue él quien encontró en una pequeña caja de zapatos - dentro de algún armario de la casa de la Lomas de Franz Mayer-, este conjunto de daguerrotipos, ambrotipos y fotografías de estuche, catalogados pero ya olvidados. Quizás por un momento sí estuvieron expuestos en alguna de las vitrinas en los salones de su antigua casona dedicados a la colección.”⁴⁴⁰

Los daguerrotipos son piezas costosas y cada vez más raras, y es una gran oportunidad que las reciban y adquieran los archivos que las protegen, resguardan y ofrecen a futuro; sin embargo, he podido distinguir que en la transición de un lugar a otro, la procedencia y mucha de la información del daguerrotipos suele perderse. Los daguerrotipos en el mercado son comprados y vendidos como objetos decorativos y curiosos, muchas veces sin los cuidados necesarios para mantenerlos

⁴⁴⁰ (Rubio de los Santos, 2016, págs. 14-15)

en buenas condiciones. En las últimas décadas se puede apreciar cada vez más interés en estas piezas, no sólo como objetos decorativos, sino como documentos históricos, frágiles e irremplazables, como herencia de una sociedad y cultura, como ventana al pasado, como una historia por contar. A fin de comparar y validar mis hipótesis, revisé otros acervos para comprender cómo se están archivando este tipo de imágenes.

Los daguerrotipos en el acervo de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México - dos retratos femeninos de un cuarto de placa -, fueron obtenidos en la Casa de Subastas Morton en la Ciudad de México; el lote #134 de la subasta 757 se titula "Retratos de Damas Mexicanas". El lote consta de 3 piezas, los dos daguerrotipos con retratos femeninos con el mismo estuche y un ambrotipo más pequeño que incluye el retrato de dos señoritas. (Tienen también en el acervo dos ambrotipos mexicanos, de un sacerdote y una monja carmelita, del lote #133 de la misma subasta, por lo que seguramente los obtuvieron juntos) A pesar de que en el sitio no aparece como vendido, el precio estimado fue de 14,000 a 18,000 pesos.

En el catálogo digital de la casa de subastas se incluye, por pieza: un título (señoritas, dama, señora), la técnica (daguerrotipo o ambrotipo), la medida sólo de una de las caras (13.5x10cm o 12x9cm), y una breve descripción del estuche, materiales, marialuisa y de su condición. Se incluye la cita: "Los formatos grandes

de daguerrotipos Mexicanos son raros. En este caso corresponden todos a un grupo familiar, abuela, madre e hijas.”⁴⁴¹



(Fotografía de la autora con permiso del archivo FXC)

No hay ningún indicador de su procedencia, pero Morton asegura que son retratos mexicanos y que además, las mujeres que en ellos aparecen son familiares. El parentesco podía suponerse partiendo de que los estuches de los daguerrotipos son idénticos, indicando que se pudieron encargarse a un mismo fotógrafo e incluso en la misma sesión. El ambrotipo, mencionado en el sitio como retrato de las nietas, tercera generación de las mujeres que aparecen en este juego de fotografías, podría corresponder temporalmente pues es una técnica posterior.

⁴⁴¹ <http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/Retratos-de-Damas-Mexicanas.-Un-Ambrotipo-y-Dos-Daguerrotipo&salelot=757+++++134+&refno=++340509> Consultado el 7 de mayo de 2019.

Solicitando información a la Universidad Iberoamericana, encontré que, por el momento, no hay fichas ni catalogación específica para las imágenes de cámara, pues son consideradas piezas extraordinarias. El archivo se encuentra en proceso de reconfiguración y desarrollo para tener un mejor control de las imágenes de cámara que resguarda, entre ellas daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos. Tuve acceso de al acervo y a las piezas de primera mano y cabe resaltar que las medidas de conservación son las adecuadas.

Por su parte, el catálogo en línea de la Fototeca Nacional del INAH, en la sección de Imágenes de Cámara, incluyen 27 daguerrotipos, todos identificados como mexicanos. El acceso a éstos me ha permitido comparar la indumentaria, la marialuisa y preservar de los daguerrotipos de la muestra seleccionada del Franz Mayer. En el catálogo de la fototeca no aparece imagen ni descripción del estuche; algunos tienen fecha exacta mientras que otros indican décadas (por ejemplo, ca. 1850 o ca.1860) Como Anotaciones, algunas de las piezas incluyen museo o archivo de origen y si han sido expuestas.⁴⁴²

En la fototeca nacional hay un daguerrotipo, titulado *Mujer con cabello recogido, vestido y guantes calados mira hacia la derecha, retrato*⁴⁴³, en el que curiosamente aparece una imagen completa del estuche abierto, mostrando el retrato, marco y cojín de terciopelo; esta imagen identificada como mexicana muestra una mujer con una indumentaria, peinado y pose muy similares a las de los retratos en

⁴⁴² https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A468294
Consultado el 7 de mayo de 2019.

⁴⁴³ https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A467690
Consultado el 7 de mayo de 2019.

daguerrotipo del Franz Mayer. Las modas y tendencias que vemos en ellos, por lo tanto, bien pueden corresponder a lo que se usaba en el país en la época. (Sólo no he logrado identificar el retrato número 4 del catálogo anexo pues el estilo en la indumentaria es diferente)



Mujer con cabello recogido, vestido y guantes calados mira hacia la derecha, retrato

(https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A467690)

Otras imágenes similares de la fototeca, catalogadas como mexicanas, son: *Mujer con cabello recogido, retrato*⁴⁴⁴, y *Mujer porta chalina, retrato*⁴⁴⁵.

Revisando el catálogo digital del George Eastman Museum - el cual contiene una importante colección de todo tipo de imágenes, cámaras y objetos relacionados a la fotografía, entre ellos más de 3,500 daguerrotipos⁴⁴⁶-, identifiqué algunos retratos femeninos en daguerrotipo que igualmente pueden servir para comparar y

⁴⁴⁴ https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A468288
Consultado el 7 de mayo de 2019.

⁴⁴⁵ https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A468286
Consultado el 7 de mayo de 2019.

⁴⁴⁶ Eastman Museum, "Photographic Process 1.0: The Daguerreotype",
<https://www.eastman.org/photographic-process-10-daguerreotype> Consultado el
05 de octubre de 2018.

contrastar con los del Franz Mayer. El catálogo digital de la colección de daguerrotipos del George Eastman Museum es uno de los más completos que he encontrado, pues además de la gran variedad de presentaciones, temáticas y formatos, todas las piezas que consulté están fechadas y muchas de ellas incluyen al fotógrafo o estudio que las produjo, así como su lugar de origen. Otro detalle que incluyen en el catálogo es si el daguerrotipo perteneció anteriormente a alguna otra colección.

Los retratos femeninos del George Eastman Museum permiten identificar las diferencias en estilos e indumentaria en los diferentes lugares de origen; los retratos de fotógrafos franceses se ven muy similares en cuanto a pose, indumentaria y peinado a los que están identificados como mexicanos. Los retratos de fotógrafos americanos, en comparación, muestran a mujeres con un estilo diferente pero identificable: el cabello está peinado con raya en medio pero con rizos sueltos alrededor del rostro, y también algunas portan gorros adornados con olanes y ajustados con un moño, o sombreros con pequeñas flores, y algunas también portan medallones en el cuello. Los retratos de mujeres en México no suelen incluir cabello suelto o sombreros de ningún tipo.



Outley & Denison

[Woman]

ca. 1850

Daguerreotype

Image: 2 13/16 × 2 5/16 in. (7.1 × 5.8 cm) [1/6 plate]

Case: 3 11/16 × 3 3/8 × 3/4 in. (9.4 × 8.5 × 1.9 cm)

Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer

1969.0265.0079

– Inscriptions

Stamped in metal mat, recto, BL / BR: J.J. Outley / A.C. Denison
Inscribed in pencil, plate verso: 10D-81

+ Related Media

+ Terms

Muestra del catálogo digital del George Eastman Museum

(<https://collections.eastman.org/objects/37451/woman?ctx=87858b7a-da41-4190-9ce8-950be63b3a82&idx=535> Consultado el 7 de mayo de 2019.) J.J. Outley fue un fotógrafo norteamericano que trabajó en St. Louis.

(http://www.daguerreotypearchive.org/texts/B8580004_SKETCH-BOOK_OUTLEY_1858.pdf 07/05/19)



Southworth & Hawes

American, active 1843–1863

[Woman]

ca. 1850

Daguerreotype

Image (1/4 plate): 4 3/16 × 3 1/4 in. (10.7 × 8.2 cm)

Museum accession

1981.3127.0001

– Inscriptions

mount verso-(in pencil) "Cromer collection Southworth & Hawes - found in French Amateur box"

+ Related Media

+ Terms

Muestra del catálogo digital del George Eastman Museum

(<https://collections.eastman.org/objects/6763/woman?ctx=a7646603-7523-4dc1-ac0a-949694e9c141&idx=14> Consultado el 7 de mayo de 2019.)



Images (2)



Unidentified

American

[Hair bracelet (Woman)]

Lizzie

ca. 1850

Daguerreotype with applied color, gold plate, woven hair, glass

Image: 9/16 × 1/2 in. (1.4 × 1.3 cm)

Overall (open bracelet): 1 3/16 × 6 5/16 in. (3 × 16 cm)

Purchase

1969.0214.0011

- Inscriptions

Engraved on verso, C: Lizzie

Entry 476 in Mackay's notebook (located in library): Pair of beautifully woven hair bracelets from Van Ness descendants. Contains locket clasps of gold. One belonged to Hattie, the other of Lizzie. Tiny daguerreotype of young man and young lady in them. Very lovely. Pair- (7.50)

+ Related Media

+ Terms

Muestra del catálogo digital del George Eastman Museum

(<https://collections.eastman.org/objects/296131/hair-bracelet-lizzie?ctx=a19077fa-a8a1-4c95-a36f-64908d893b85&idx=494> Consultado el 7 de mayo de 2019.)

Algunos de los daguerrotipos con retratos femeninos de la colección del George Eastman Museum provienen de la excolección de Gabriel Cromer, adquirida como un proyecto especial y siendo la colección de fotografía francesa antigua más importante fuera de Francia.⁴⁴⁷ Los retratos de mujeres en daguerrotipo, identificados como franceses, son muestra de la influencia que tuvo Francia en la moda en México.

⁴⁴⁷ <https://www.eastman.org/event/talks/focus-45-gabriel-cromer-project>
Consultado el 7 de mayo de 2019.



Images (2)



Mayer Frères & Pierson

French, active 1858-1864

[Woman]

ca. 1859

Daguerreotype with applied color

Image (each image): 2 9/16 × 2 3/8 in. (6.5 × 6 cm)

Overall: 3 5/16 × 6 1/2 × 3/16 in. (8.4 × 16.5 × 0.4 cm)

Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer

1970.0016.0001

— Inscriptions

Inscribed on backing paper in pencil (Cromer's hand) on verso, T: plaques argentée

Inscribed on backing paper in pencil, verso, T / BR: Medaille '49 et '55 / creation 1841[?]

Printed advertisement on backing paper on ink, verso: MAYER Fres [Frères] & PIERSON \ PHOTOGRAPHES DE S. M. L'EMPEREUR \ de S. M. le Roi de Wurtemberg & de S. M. La Reine des Pays-Bas \ BOULEVART DES CAPUCINES, 5, au 1er Etage \ entrée des Voitures \ rue Louis-le-Grand, 35. / PARIS [surrounded by medals and heraldic crests decorative border] / Maison Londres Creation 1841 Bruxelles Succursale [on ribbon design]

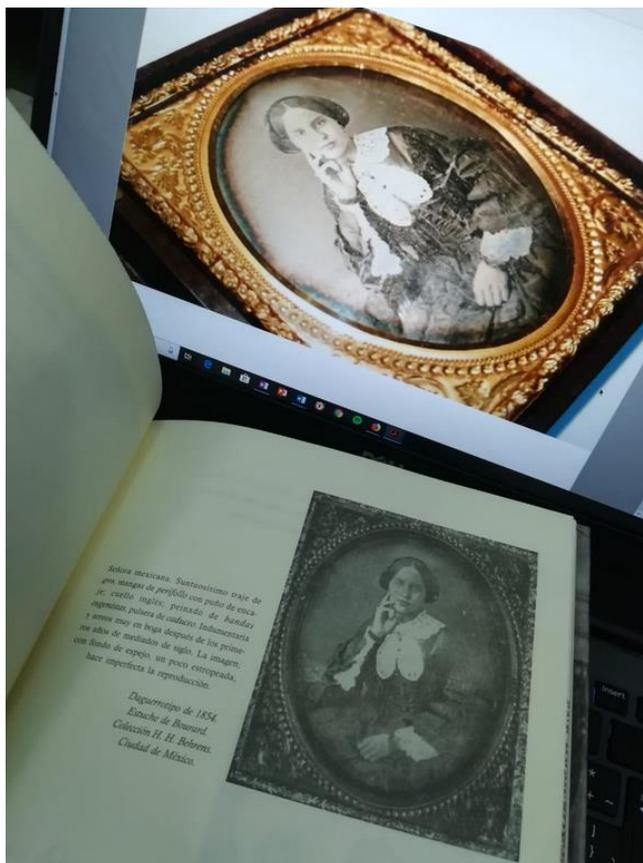
Muestra del catálogo digital del George Eastman Museum

(<https://collections.eastman.org/objects/36938/woman?ctx=f43c04d8-2948-4ac6-8861-bc905f987f6f&idx=532> Consultado el 7 de mayo de 2019.)

Podemos concluir, por lo tanto, a partir de la comparación de indumentaria y el diseño de los estuches, que la muestra seleccionada de daguerrotipos con retratos femeninos del Franz Mayer puede ser de origen mexicano.

Esta suposición se refuerza al haber identificado una pieza en específico, el daguerrotipo 7 del catálogo anexo, la colección a la que perteneció antes de encontrarse en el archivo del museo Franz Mayer. La procedencia aparece en *La*

gracia de los retratos antiguos de Fernández Ledesma,⁴⁴⁸ pero desaparece en el catálogo Franz Mayer: la foto vuelve a aparecer en la revista *Alquimia* en el artículo de Rosa Casanova⁴⁴⁹ pero ya da crédito al Franz Mayer.



Comparación de una fotografía digital de la pieza seleccionada del Franz Mayer con la ilustración en (Fernández Ledesma, 2005)

En *La gracia de los retratos antiguos*, la descripción de la imagen es la siguiente:

“Señora mexicana. Suntuosísimo traje de *gros*, mangas de *perifollo* con puño de encaje; cuello inglés; peinado de bandas eugenistas, pulcera de caduceo. Indumentaria y arreos muy en boga después de los primeros años de mediados de

⁴⁴⁸ (Fernández Ledesma, 2005)

⁴⁴⁹ (Casanova, 1999, pág. 7)

siglo. La imagen, con fondo de espejo, un poco estropeada, hace imperfecta la reproducción." *Daguerrotipo de 1854. Estuche de Bourard. Colección H. H. Behrens. Ciudad de México.*

Según el autor, con seguridad, la mujer retratada es mexicana y está arreglada de acuerdo a la moda de mediados de siglo.

La Colección de *H. H. Behrens* ha sido complicada de ubicar; solicitando información al acervo sobre cualquier documento que pudiera delatar la procedencia de los daguerrotipos se confirmó que en los expedientes relacionados con fotografía, no hay nada relacionado con la adquisición de estas piezas. De igual manera, hay dos expedientes que contienen el apellido *Behrens*: una carta de 1925 de Hans B. sobre la compra de acciones de ferrocarriles y bonos de oro mexicano (FDFM2080 en catálogo); y cartas de 1973 de Hanna Beherens sobre precios de obras de Durero, Rembrandt, Degas, objetos de porcelana y asuntos personales, y una carta de Hanna Beherens al Director General del INAH sobre la venta una pieza de su propiedad (FDFM669 en catálogo). No tengo seguridad de si se refiere al mismo apellido por la diferencia en escritura, pero hay una buena posibilidad.

Por mi parte, encontré un documento⁴⁵⁰ en el que nombran al Sr. H. H. Behrens de México como donador de piezas interesantes para un archivo hispánico, entre ellas grabados producidos con los bloques de madera y cobre en su posesión, entre ellas: un Cristo Crucificado de 1640 que puede ser de Juan Blanco de Alcázar o Miguel

⁴⁵⁰ Quarterly Journal of Current Acquisitions Vol. 6, No. 1 (NOVEMBER 1948), pp. 37-44 (8 pages) Published by: Library of Congress <https://www.jstor.org/stable/29780526>
Consultado el 16 de mayo de 2019.

Amat; una serie de ocho pequeñas escenas de los milagros de la Virgen de Guadalupe por Samuel Stradanus, uno de los primeros grabadores en cobre en México abriendo su negocio en 1839; y una imagen de Nuestra Señora de la Candelaria de 1772 por José de Nava.

El Sr. H. H. Behrens muy posiblemente estuvo en contacto con Franz Mayer, pues parece que ambos estuvieron en México en la misma temporalidad y compartían los mismos intereses como coleccionistas.

Franz Mayer Traumann, financiero de origen alemán pero mexicano por nacionalización, a partir de 1919 y durante aproximadamente 50 años, formaría una importante colección de arte decorativo de los siglos XVI al XIX que incluiría platería, mobiliario, textiles, libros, pinturas, entre otros.⁴⁵¹

Si H. H. Behrens tuvo ese retrato de la *Señora mexicana* como parte de su colección, que de alguna manera pasaría a manos de Franz Mayer – quien, entre sus muchas aficiones, mostró un especial interés por la fotografía -, otras de las piezas de la muestra seleccionada del Franz Mayer bien podrían tener la misma procedencia.

Haber encontrado información válida y fundamentada sobre una de las piezas analizadas, comenzando a llenar los vacíos de información que envuelven a tantos daguerrotipos en diferentes archivos, pone en evidencia que aún hay muchas posibilidades de análisis de este tipo de documentos, que se han considerado

⁴⁵¹ (Sánchez Vega, 2013)

limitantes, ambiguas y complicadas.

Las conclusiones alcanzadas demuestran que las fotografías en el archivo son producciones culturales, documentos con condiciones de posibilidad determinadas que condicionan su forma y función. La producción de sentido de los documentos resguardados en el archivo, sean textos o imágenes, se verá igualmente condicionada por el soporte y contexto en que se presentan, y a partir de los cuales trabaja el historiador desde su propia experiencia, favoreciendo múltiples lecturas.

Los retratos con la técnica del daguerrotipo no deben sólo conservarse, sino que deben activarse desde distintas disciplinas a través de su catalogación, análisis e investigación. Es una labor conjunta del archivo y el historiador, que les otorgarán sentido y significado a los documentos resguardados.

El archivo no es una caja de recuerdos donde se conserva el pasado distante, sino una posibilidad de lectura, análisis e interpretación para el futuro y el historiador debe tomar la responsabilidad de escribir para las próximas generaciones, “pues el archivo no será reductible a la memoria sino a aquello que hereda como porvenir.”⁴⁵²

⁴⁵² (Nava, 2012, pág. 99)

CONCLUSIONES. DEL RÉGIMEN ARTÍSTICO-ESTÉTICO AL RÉGIMEN HISTÓRICO-SOCIAL. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD A PARTIR DE LA REPRESENTACIÓN EN RETRATO FOTOGRÁFICO CON LA TÉCNICA DEL DAGUERROTIPO.

1 – Intención y representación: Conclusiones a partir de la crítica inferencial y el triángulo de la reconstrucción de Baxandall

Recordando la cita del primer capítulo de Alfonso Mendiola sobre el trabajo de Michel Baxandall, afirmamos que el historiador trabaja con observaciones e interpretaciones del pasado. Las observaciones del pasado, en este caso, se realizaron no sólo a partir del objeto e imagen fotográfica, sino desde los textos que describen la técnica y de las publicaciones periódicas que ponen en evidencia la condición social y cultural de las mujeres retratadas; estos documentos se convierten en ventana al pasado, comprendiendo que solo tenemos acceso a él a partir de observaciones de segundo orden.

De acuerdo a la *crítica inferencial* propuesta por Baxandall – método que pretende conocer los factores, causas, propósito y toma de decisiones a través de descripciones –, se dio prioridad al propósito e interés detrás de una producción cultural, reconstruyendo el proceso de producción. Explicando las acciones y toma de decisiones detrás de la pieza, y no la pieza en específico, se puede entonces dar sentido desde el problema que soluciona.

Trazando el *triángulo de la reconstrucción*, conformado por *descripción* (palabras y conceptos asignados a la pieza), *problema* (cometido y condiciones a partir de las cuales se resuelve) y *cultura* (delimita posibilidades y recursos disponibles), acotamos lo siguiente:

Descripción: (palabras y conceptos asignados a la pieza)

Así como los retratos en daguerrotipo se han considerado generalizadores (por lo parecidos que son entre sí), de igual manera el lenguaje podría considerarse generalizado y limitante. A mediados del siglo XIX, cuando se inventa, introduce y comercializa el daguerrotipo, las noticias relacionadas al daguerrotipo que llegaran a México fueran críticas objetivas, pues más bien se trata de “impresiones”, explicaciones y descripciones de eventos alrededor de una técnica novedosísima y complicada.

Las noticias sobre la técnica se enfrentaban con barreras de comprensión y traducción: los manuales intentaban explicar un proceso muy experimental, y las descripciones e instructivos se quedaban cortos ante cómo las variaciones en los materiales y el clima podían afectar el proceso de producción. El concepto de “daguerrotipo” se utilizó tanto para la cámara como para el proceso como para la imagen final, y su uso se mantuvo incluso con técnicas posteriores. Con los rápidos avances que se implementarían a favor de procesos más eficientes y económicos, los primeros años de la fotografía son sin duda confusos pues la técnica es maleable y está en constante evolución.

También las publicaciones dirigidas a señoritas tienden a delimitar marcadas barreras morales y de comportamiento. Sin embargo, es a partir de la distancia histórica y la revisión del contexto que se puede apreciar la riqueza en estos documentos, y a partir de su recopilación y relectura, se abren posibilidades de reflexión y descripción más amplias. Las descripciones que se citaron dejan clara la presión social que envuelve a la mujer en su día a día: los horizontes de posibilidad del género, su condición socioeconómica, su posición en la familia, la religión, los eventos sociales... todas implican normas claras y condicionan la vida cotidiana de la mujer. Las palabras de uso contante para referirse al “bello sexo”, como *graciosa, recatada, prudente, devota, sumisa, hogareña, distinguida*, dejan en claro su condición y lo que se esperaba de ellas. Las representaciones de estas mujeres debían ir de acuerdo a las normas culturales de la sociedad en la que se desenvolvían.

Problema: (cometido y condiciones a partir de las cuales se resuelve)

Así como se pretendía en los retratos pintados, los retratos fotográficos también buscaban plasmar al individuo con la mayor exactitud y veracidad posible, así como lo veían sus ojos. La representación, por medio del retrato, debía ser, antes que nada, identificable. La fotografía posibilitó una captura de un realismo incomparable hasta el momento, pero dependía de la maestría del operador el encontrar una pose, encuadre e iluminación favorecedoras para el modelo, a fin de conseguir una imagen lo más estética posible. Posteriormente, con procesos más eficientes, se procuraría una imagen más artística y adornada.

Los fotógrafos se enfrentaban con un proceso de producción complicado, y dependían de factores como la disponibilidad de luz natural para lograr sus imágenes. Así mismo, la colaboración con el modelo era importantísima, pues los largos tiempos de exposición y luz cegadora significaban para ellos un momento incómodo, pero muy significativo.

La técnica delimitaba la gama cromática disponible para lograr una imagen fotográfica con un contraste adecuado, es decir, que los colores apropiados realzaban la representación.

Estos son algunos de los factores que delimitaban las posibilidades y limitantes de los retratos con la técnica del daguerrotipo, y a partir de los cuales el fotógrafo debía trabajar para obtener un resultado exitoso y del gusto del cliente.

Cultura: (delimita posibilidades y recursos disponibles)

Revisando las *condiciones*, es decir, las circunstancias y causas específicas y locales que determinan el proceso y por lo tanto el resultado, se estableció que las condiciones las plantea el historiador, y seguramente no serán las mismas que tuvieron el fotógrafo o la modelo, pero serán más acertadas al situarlas en su contexto cultural, social y temporal específicos.

Recordemos, por ejemplo, que el retrato en daguerrotipo podía ser cosa de una vez en la vida, no sólo por el precio, sino porque habría lugares en los que no habría estudios asentados y a los que podían o no llegar los fotógrafos itinerantes. Los conflictos armados complicarían todavía más el acceso al lujo de un retrato en

daguerrotipo, demostrando la influencia que tiene contexto sobre la producción cultural, su uso y su función.

Una de las condiciones a partir de la propuesta del autor es el troc o mercado, pues rescata la relación entre los individuos de la sociedad específica, que a su vez da forma al producto desde la oferta y demanda.

Recordemos los anuncios publicados por los fotógrafos, ensalzando sus habilidades, instalaciones y equipo con que trabajaban, poniendo en evidencia la fuerte competencia y rápido crecimiento del mercado a pesar de la inestabilidad política. Así mismo, se revisó que incluso con la invasión estadounidense, los fotógrafos encontraron oportunidad de negocio con los soldados. Por lo tanto, la demanda de un producto debía cumplir con necesidades sociales específicas.

En el caso de las mujeres de las clases acomodadas que solicitaban su retrato en daguerrotipo, con el acceso a las publicaciones femeninas y la instrucción en temas sobre arte y pintura, su opinión con respecto a lo que esperaba o buscaba en el retrato era tomada en cuenta por el fotógrafo, teniendo ya una intervención sobre su propia representación. La colaboración entre fotógrafo y modelo era determinante para obtener una imagen de calidad.

La otra condición que rescata el autor, es la de tradición pictórica, o “influencia”, entendida para este trabajo de investigación como apropiación y reinterpretación de los cánones establecidos por la pintura de caballete, las posibilidades y limitantes de la técnica, y las representaciones femeninas, que paulatinamente van transformando las tradiciones.

De acuerdo a Baxandall, la *intencionalidad* se refiere a las causas, pues el propósito detrás de la pieza se puede inferir a partir de la función a futuro. En este caso el soporte es muy importante, pues no es posible acceder a la intención detrás de la fotografía, pero sí a las circunstancias que determinan su proceso y producción.

Por lo tanto, para los retratos en daguerrotipo, el objetivo o principal función de la imagen era la reafirmación social, así como la conmemoración de un evento importante en la vida. También buscaba resaltar la individualidad. En el caso de los retratos post mortem, funcionaba como recuerdo y representación fiel con una fuerte carga emotiva y sentimental. Todo el proceso de producción y toma de decisiones estaría condicionada de acuerdo al momento o recuerdo que quiera conservarse a través de la imagen y objeto fotográfico.

Por último, retomo la importancia de la *distancia histórica*, pues la reflexión sobre la producción cultural se hace consciente de la historicidad, procurando la reconstrucción de las causas, condiciones y la técnica para inferir así la intención. El acceso claro y transparente al pasado es imposible, por lo que nuestra descripción será parte de una descripción más amplia y en constante construcción, pero que definitivamente debe cumplir con legitimidad histórica y ofrecer un campo fértil para nuevas posibilidades de lectura, análisis e interpretación.

A lo largo de esta tesis se ha comprobado que la fotografía no es prueba fiel, es una percepción de la época, y nuestra lectura es así mismo una interpretación. El trabajo de Baxandall, y su relectura a partir de Mendiola, permitió adaptar la metodología

para el estudio del daguerrotipo, resaltando su papel como documento para la disciplina histórica.

2- El daguerrotipo como imagen descriptiva

Otro de los pilares de la metodología que dio forma a esta tesis fue el estudio de los retratos femeninos en daguerrotipo a partir de la *cultura visual*, que entendemos como los roles, significados, aplicaciones, importancia y función de las imágenes para la sociedad, a partir de las relaciones y conexiones de las representaciones visuales entre sujetos y diferentes disciplinas. En pocas palabras, es la relación entre la sociedad y las imágenes.

La fotografía como técnica, así como las imágenes fotográficas resultantes, funcionan como “tecnologías visuales” según Mirzoeff, pues son aparatos que aumentan la visión o que están diseñados para ser observados, a fin de obtener información, significado o placer.

El daguerrotipo, a lo largo de la investigación, se mantiene como una imagen *descriptiva* - de acuerdo a la descripción de Alpers-, por su relación con la técnica. La cámara, y por lo tanto, el daguerrotipo, ofrecían una nueva forma de observación y captura del mundo y de los individuos, a partir de una representación detallada de la realidad. Ofreció una nueva perspectiva sobre lo que se consideraba una representación fiel y objetiva, a la par de que permitió nuevas posibilidades creativas.

Los vacíos de información que encontramos con este tipo de objetos e imágenes fotográficas han sido una oportunidad para desarrollar un proyecto que se enfocara en poner a la imagen fotográfica como protagonista y fuente válida de información, en ves de utilizarla como ilustrativa. Alpers menciona que, a falta de información o documentación, se debe recurrir a estudiar la producción cultural desde sus *circunstancias* - que es parecido a las *condiciones* de Baxandall -, es decir, la presencia y papel de las imágenes en una cultura.

De acuerdo con la autora, la vista es un medio de auto-representación, pues considera los ojos, los mapas, las pinturas, los espejos, entre otros, como formas de representación; y la cultura una forma de auto-conciencia, pues las representaciones son el medio a partir del cual una sociedad se identifica, comunica y reconoce. Visto así, el retrato sobre la superficie reflejante como espejo de los daguerrotipos es un medio de representación a que tiene acceso una cultura por sus determinadas condiciones de posibilidad, pero es la cultura la que le da sentido, función y significado: a través de su retrato, la mujer pone en evidencia su condición y posibilidades sociales, además de la emotividad que envuelve la pieza final, pues es un medio para preservar su identidad.

Haciendo referencia a la superficie reflejante del daguerrotipo, la representación queda capturada en un soporte parecido a un espejo, en el que a la vez se ve reflejado el espectador; la imagen entonces reincide en quien la observa: la sociedad / cultura se ve reflejada a sí misma en el espejo-imagen del daguerrotipo.

Quien posó para el daguerrotipo, presenta una postura y función similar a los “testigos” de Alpers, pues es consciente de que su imagen será observada en el futuro, y es común que la modelo fije la mirada en la cámara, por lo que al estar frente a un daguerrotipo parece que el modelo nos voltea a ver fijamente desde el pasado; no es una postura pasiva, sino activa. La interacción entre imagen y espectador implica entonces un mensaje diferente: la representación, la imagen construida, es tan importante como el observador.

La interdisciplinariedad en las formas de representación de una sociedad es evidente, y a través del contexto de los retratos fotográficos fue posible rastrear la influencia y relación de los retratos con las ciencias, artes, corrientes filosóficas y moda, por mencionar algunas, a través de los documentos citados en el segundo capítulo, que van desde la influencia de las expediciones de Humboldt, y los estudios sobre óptica, la invención del daguerrotipo y sus múltiples manuales e instructivos, los grabados y litografías que representaban a los mexicanos, las revistas exponiendo las últimas tendencias en Francia, así como la insistencia de algunas publicaciones por educar al bello sexo en temas como física, historia y artes.

Por lo tanto, en la muestra seleccionada de retratos de mujeres con la técnica del daguerrotipo, tratamos con imágenes construidas, no sólo visualmente, sino culturalmente.

La cámara fotográfica ofreció nuevas posibilidades de observación y representación, diferentes de las que ofrecían otras técnicas como la pintura o el

grabado. Sin embargo, la fotografía recibió influencia de otros procesos de producción de imágenes tanto como ella llegaría a reincidir y transformar las tradiciones y posibilidades pictóricas.

Más que nada, la cámara y la imagen fotográfica, por el contexto de la época, se situarían como herramienta para capturar y comprender el mundo, como medio de apropiación y catalogación. Una nueva manera de observar la realidad y que funcionaría a la vez como prueba.

Sin embargo, a la vez se demostró que, desde los muy tempranos años de la técnica fotográfica, existieron las posibilidades de construir la imagen, y posteriormente, de edición y retoque. Recordemos los problemas que suponía la técnica: largos tiempos de exposición, limitado rango cromático, imágenes invertidas horizontalmente, además de que la maestría del fotógrafo en la producción y dirección eran determinantes... ¿Era verdaderamente una captura fiel y prueba de la realidad ante esas limitantes, condiciones o circunstancias? Para la cultura de la época, la "realidad fotográfica" era prueba indiscutible; sin embargo, los retratos muestran detalladas imágenes construidas y editadas que presentan la versión idealizada del sujeto. La fotografía era prueba y autoafirmación, pero ésta requería de una toma de decisiones determinadas por la intención y función final del daguerrotipo. La cultura consigue sacar provecho de las posibilidades tanto documentales como artísticas de la fotografía para cubrir las necesidades e ideales sociales.

La fotografía, así como las pinturas nórdicas que estudia Alpers, son un “espectáculo de la realidad”: son simulacro, actuación y presentación idealizada. Sin embargo, encontramos en los documentos citados, tanto referencias a la fotografía como arte o por lo menos como una herramienta que presentaba nuevas posibilidades, al igual que otras rechazando cualquier relación e incluso identificándola como afrenta y como un medio que la demeritaba.

Por último, los objetos y accesorios que aparecen en los retratos, ¿qué nos dicen acerca de la mujer en ese contexto social y cultural específico? Se estableció que cumplen con una función social específica y, por lo tanto, simbólica. La joyería, así como la indumentaria ponen en evidencia la condición socioeconómica de la mujer que aparece en los daguerrotipos. Los anillos de compromiso o matrimonio que se muestran a partir de una posa específica en la que resaltan, por ejemplo, indican la posible función y significado de la pieza final. Sin embargo, como resalta la autora, el significado es explícito en la misma imagen, no hay simbolismos ocultos, como se vería más tarde en la pintura romántica: en los daguerrotipos, cada elemento en la imagen es cuidadosamente seleccionado y tiene un porqué.

3- Recepción y reincidencia del retrato fotográfico femenino con la técnica del daguerrotipo

Para comprender la recepción y reincidencia de los retratos femeninos con la técnica del daguerrotipo, se hizo referencia a la *historia cultural* a partir de Chartier y Darnton, que se enfoca en identificar prácticas sociales ligadas al objeto; se

entiende entonces que los documentos no son transparentes, sino representaciones culturales con un contexto que las condiciona y determina, y estas de igual manera reinciden en la sociedad que las produce.

La historia cultural para el análisis del daguerrotipo, se centra en la historia de las representaciones y las prácticas a través de este tipo de imagen como documento.

Para diferenciar las propuestas de los autores, Chartier da prioridad al proceso de producción y la relación del objeto con los receptores, mientras que Darnton da prioridad a la sociedad como productor.

El soporte es de vital importancia para la producción de sentido en el estudio del tipo de imagen-objeto que es el daguerrotipo. Para Chartier, el sentido queda separado de la fuente, condicionado por el contexto, soporte y receptor.

El retrato en daguerrotipo, por sus características físicas y materiales, implica una experiencia de apreciación privada e individual: la función determina la producción y forma del objeto. Sin embargo, la mujer en el retrato se presenta como aparecía en ambientes públicos, pues el ritual de la captura de retrato involucraba a personas ajenas y asistir al estudio; además, la mujer de las clases acomodadas no podía presentarse de otra manera, su representación debía seguir las normas sociales y culturales.

Durante este trabajo de investigación, nos enfrentamos con la descontextualización de la imagen, es decir, de los diferentes fines y usos que se le ha dado los retratos femeninos en daguerrotipo, desde su función original, hasta el recurso nostálgico que representaron para los ensayos de Fernández Ledesma, la utilización de su

reproducción digital como imagen ilustrativa para textos sobre la historia de la fotografía, y como parte de un archivo enfocado en artículos decorativos como lo es el museo Franz Mayer. La lectura y producción de sentido puede verse afectada dependiendo del soporte y contexto a través del cual se accede a la imagen; sin embargo, las múltiples y variadas lecturas van a su vez nutriendo la historia de las prácticas, usos e interpretaciones de los daguerrotipos con el paso del tiempo.

En el momento de su producción y durante sus años de vigencia, el daguerrotipo tuvo una función social clara como ritual de paso o conmemoración a través de un retrato exclusivo como autoafirmación de la condición social del individuo.

Ante las otras técnicas fotográficas que aparecerían en tan poco tiempo, ¿Qué haría diferentes a los retratos en daguerrotipo? Podría ser que son muestra del estatus de la familia y las posibilidades de los antepasados a través del lujoso retrato-objeto; la eventual construcción del árbol familiar que posibilitarían las fotos sobre papel cambió la función, permitiendo colecciones de fotos más amplias, en las que cada una es reflejo de la condición, gustos y hasta la profesión del retratado, además de que muchas están dedicadas o marcan claramente la fecha y evento en que se capturó la imagen. La imagen reemplaza una ausencia: es representación de lo que ya no es o está, genera un nuevo tipo de presencia a partir del objeto, y encarna o hace presenta a través de lo visual.

Se puede hacer una comparación con la condición de la fotografía en la actualidad, que representa un cambio tan fuerte como cuando comenzó la transición de fotografía análoga a digital: el cambio de objeto físico a electrónico, de trascendente

a impermanente, de memoria a mensaje... El daguerrotipo como objeto puede representar recuerdos, memoria y nostalgia; a lo largo de la historia de sus diferentes aplicaciones y a raíz de las nuevas posibilidades y procesos fotográficos, las imágenes fotográficas han llegado a ser: herramienta, selección de lo importante o valioso, prueba, evidencia, bloqueo de la memoria, idealización, ficción y hasta olvido. Todo esto hace referencia a la historicidad de la construcción de validez de la imagen fotográfica, a la que tanto se refiere Fontcuberta.

El análisis desde este punto de vista permitió también la identificación de *patrones culturales*, a través de la comparación de la representación de los mexicanos desde imágenes como litografías y fotografías tanto extranjeras como las de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), y las ilustraciones y descripciones femeninas en las publicaciones periódicas, como muestra de una representación mental e identidad compartida. La identidad de los mexicanos, en un momento de transición política y cultural tan importante en el país, se conforma y mantiene a partir de las representaciones que dan sentido, unidad y pertenencia social.

Con la propuesta de Darnton, se hizo énfasis en la distancia histórica, la cual permite revelar los ideales y mentalidad de la época a través del abismo temporal y de significado que existe entre el historiador y el documento.

La distancia histórica implica, así mismo, una variación en el significado: sólo considerando su contexto específico se evita caer en anacronismos pues los significados no son atemporales. Las mentalidades cambian, y en consecuencia, los referentes y motivos no son los mismos, demostrando que las producciones

culturales ponen en evidencia el cambio de mentalidad de la sociedad a través del tiempo.

La fotografía, una nueva técnica de representación y captura del mundo, provocó sin duda alguna un cambio de mentalidad. Pero sus usos y aplicaciones a lo largo del tiempo, resaltan el valor en historicidad de la pieza: Los relatos de Fernández Ledesma (s. XX), así como los artículos de las publicaciones dirigidas al público femenino que se incluyeron en el segundo capítulo (s. XIX), son representaciones idealizadas de la época, a través de ellas muestran las normas y mentalidad de la época. El relato del paseo de las cadenas de Ledesma recuenta, de manera romántica y nostálgica, escenas y usanzas como si fuera el guion para una película. Los artículos dirigidos a las señoritas mexicanas promueven los ideales femeninos. No nos dan acceso a una realidad fiel, objetiva y cruda, sino a las añoranzas y expectativas de quien redacta los textos.

De este modo, se comprueba que la comparación con otras fuentes de la época permite fundamentar teorías y propuestas, y de acuerdo a la hipótesis de este trabajo de tesis, se puede afirmar que la fotografía no es una réplica fiel, objetiva y sin intervención subjetiva, sino que pone en evidencia los patrones culturales, representaciones mentales, ideales y mentalidad de la sociedad lejana que se estudia.

5- Conclusiones: evidencia de cómo a través de la representación fotográfica - artística se da sustancia a los deseos del imaginario social.

El retrato fotográfico artístico femenino del siglo XIX en México nos permite conocer los ideales, valores, aspiraciones estéticas y sociales de la clase alta, no como prueba objetiva sino como una percepción de la época, a través de la representación idealizada de la mujer, presentada a través de la técnica fotográfica del daguerrotipo y su reincidencia en la realidad, poniendo en evidencia la temporalidad, importancia y trascendencia de la imagen.

La ciencia que se desarrolló en torno a la óptica y la luz buscando una visión cada vez más amplia y más precisa, repercute en la mentalidad de la época y en la función de los daguerrotipos, como si el retrato fotográfico, como representación exacta del sujeto, posibilitara así mismo una representación más amplia y precisa de su individualidad. Por otro lado, la realidad artística que se procuraba y apreciaba en la pintura, cobró un significado completamente nuevo con la introducción de la fotografía.

Los retratos femeninos en daguerrotipos cumplían con dos funciones complementarias: conmemorativa social y prueba descriptiva, de acuerdo a la función y uso específicos de las imágenes en la época.

El contexto complicaba cada vez más el papel ideal de la mujer durante el siglo XIX en México, causado por los conflictos armados, identidad nacional inestable, y la lucha por la igualdad en derechos. Sólo las mujeres de las clases acomodadas tenían el lujo de tener a acceso a tiempo libre para actividades recreativas como lo son la lectura, instrucción, música, arte, etc. Las publicaciones femeninas se quedan

en un limbo entre los ideales liberales y conservadores, pues promueven la educación, pero dentro de las normas y condiciones establecidas para la mujer.

La mirada masculina era determinante, y las publicaciones dirigidas al público femenino dejan en claro que la finalidad del arreglo de la mujer era para agradar al hombre; sin embargo, las mujeres empiezan a intervenir y opinar sobre la finalidad y significado de sus representaciones, tanto en pintura como en fotografía.

Quienes tienen la posibilidad de trascender son los que pertenecen a las clases privilegiadas, por medio del arte, la literatura y las ciencias; el acceso a ellas, la educación y las contribuciones, quedaban limitadas a pequeños círculos muy exclusivos. Las mujeres que tienen acceso a ser retratadas con la técnica del daguerrotipo gozan de estos privilegios, determinados claro está por la condición y normas sociales de su género, pero son justamente ellas quienes tendrán la posibilidad de empezar a cambiar sus horizontes y posibilidades.

Los retratos en daguerrotipos dependen de elementos como pequeños detalles en la indumentaria, los accesorios, y algunos elementos como cartas, pañuelos, libros o abanicos, para comunicar un mensaje y poner en evidencia el papel social y cultural de la mujer, pues los fondos y poses más complejas se comenzarían a utilizar con procesos posteriores. En México, las joyas eran un medio a través del cual las mujeres afirmaban sus posibilidades y condición, por lo que son un accesorio importante en los daguerrotipos, cumpliendo su función como autoafirmación de condición social.

El espacio íntimo o privado es el espacio femenino para la sociedad decimonónica, el ambiente natural de la mujer recatada y que cumplía con sus deberes morales. Los retratos en daguerrotipo cumplen con esta condición pues las mujeres aparecen sentadas o recargadas en muebles de interior; los manteles o cortinas que pueden llegar a aparecer en este tipo de imágenes enfatizan un ambiente doméstico pero elegante. No obstante, el arreglo e indumentaria de la mujer corresponde con la manera en que se presentaba en espacios públicos.

Las representaciones con las que se enfrenta la mujer, y que la condicionan, son idealizaciones románticas en las que la figura femenina es simbólica: ídolos aspiracionales que personifican las virtudes y los vicios. Los retratos en los daguerrotipos buscan, en contraste, la individualidad y personalidad a través de la captura fiel de los rasgos característicos de la modelo, devolviendo la humanidad e individualidad a través de este tipo de imágenes.

El retrato fotográfico en el daguerrotipo era determinado, por lo tanto, por la intención de la retratada y la toma de decisiones del fotógrafo, y la máquina que capturaba la realidad de manera fiel y objetiva la realidad construida que se presenta frente al lente. Es a través de los rasgos individuales de la mujer, su arreglo, pose y de la elección en el estuche que lo contenía que encontramos la subjetividad, en imágenes y objetos que, en conjunto, podrían parecer fríos y repetitivos.

El cambio de mentalidad en cuanto a asuntos de género, gracias al negocio de los retratos en daguerrotipos es evidente, incluso posibilitando cambios en el horizonte de expectativas de la mujer: como ejemplo reconocemos que los estudios de

retratos fotográficos eran empresas familiares y, eventualmente, algunos serían heredados o trabajados por mujeres, tanto que de acuerdo al estudio de Parceró, en el censo de 1900 aparecen 30 mujeres que se dedican a la fotografía, 14 de ellas en la capital.⁴⁵³

Los retratos de mujeres con la técnica del daguerrotipo en el siglo XIX en México, son parte de un proceso emergente hacia la construcción de una nueva feminidad, y el papel de la mujer hacia nuevas formas de representación desde la mirada femenina, de manera que sus representaciones reincidirían en su horizonte de posibilidades.

⁴⁵³ (Parceró, 1992, pág. 79)

Bibliografía

Capítulo I

Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El Arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

Batchen, G. (2004). *Forget me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.

Baxandall, M. (1989). *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

Carrasco, A. (8 de marzo de 2010). *La corriente de los Annales [Entrada en blog]*.
Obtenido de <https://blogs.ua.es/tendenciashistoriograficas/la-escuela-de-los-annales/>

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa.

Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau y Marin*. Argentina: Manantial.

Clément Chéroux, F. H. (2013). *From Here On: PostPhotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*. España: RM Verlag, S.L.

Darnton, R. (2002). *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas: Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de València.
- Ferris, D. S. (2008). *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge University Press.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. España: Gustavo Gili.
- Fraisse, G. (1993). Del destino social al destino personal: historia filosófica de la diferencia de los sexos. En M. P. George Duby, *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4: El Siglo XIX* (págs. 57-90). España: Taurus.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Taylor & Francis.
- Mendiola, A. (2000). El Giro Historiográfico: La observación de observaciones del pasado. *Historia y Grafía, Universidad Iberoamericana, Vol. 15*, 181-208.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós ibérica.
- Moreno, C. A. (18 de Octubre de 2016). *Agencia EFE*. Obtenido de <https://www.efe.com/efe/english/entertainment/sebastiao-salgado-believes-photography-in-process-of-extinction/50000264-3081636>
- Rodríguez, J. A. (1999). Primeras imágenes. *Alquimia, N° 6. De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX.*, 4-7.

Sartoris, G. (1998). *Homo videns. La Sociedad teledirigida*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Staffe, B. (1876). *La elegancia en las costumbres de la vida social*. Madrid: Saturnino Calleja.

Capítulo II

Alario Trigueros, M. T. (2000). Nos miran, nos miramos. *Tabanque: Revista pedagógica*, N° 15, 59-78.

Armendáriz Romero, D. G. (2017). La concepción de la moda en México durante el siglo XIX y principios del siglo XX. *NIERIKA. Revista de Estudios de Arte*, Año 5, Núm 11, enero-junio, 26-38.

Azuela Bernal, L. F., & Vega y Ortega Baez, R. A. (2015). Ciencia y público en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX. *Asclepio*, 67 (2), 109. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2015.27>

Azuela Bernal, L. F., & Vega y Ortega, R. (2011). Geografía para el siglo XXI; Serie Textos Universitarios: 9. *La geografía y las ciencias naturales en el siglo XIX mexicano*, 197.

Benjamin, W. (s.f.). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Recuperado el 17 de diciembre de 2018, de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf

Casanova, R., & Debroise, O. (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chumacero, L. R. (2017). Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX. En *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*. (págs. 35-52). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Facultad de Filosofía.

Cortina, L. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México: INBA - SEP.

de Arechavala Torrescano, M. d. (2017). Los usos de la moda en las primeras décadas del México independiente a través de los testimonios escritos de propios y extraños, . *NIERIKA. Revista de Estudios de Arte, Año 5, Núm 11, enero-junio*, 54-71.

Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

del Palacio Montiel, C. (2015). La participación femenina en la independencia. En *Historia de las mujeres en México* (págs. 69-92). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Espinosa Spínola, G., & Viñuales Gutiérrez, R. (2002). La mujer mexicana en la mirada de cuatro artistas del siglo XIX. En *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (Vol. 2, págs. 73-89).

España: Diputación de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

Estrada López, Ú. T. (2015). De cántaros y amores en el México decimonónico: La papantecade Luz Osorio. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*. n° 7, 10-26. Recuperado el 3 de febrero de 2019, de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=203&vol=7#_edn64

Fernández Ledesma, E. (1933). *Viajes al siglo XIX :señales y simpatías en la vida de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Freund, G. (1983). *La fotografía como documentos social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Galí Boadella, M. (2002). *Historias del bello sexo :la introducción del romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

García Lescaille, T. (2010). La entidad femenina en los salones remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898). *Dimensión Antropológica*, vol. 50, septiembre-diciembre, 73-105. Obtenido de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=5584>

García Peña, A. L. (2006). *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México.

- Garrido, E. R., & Puig-Samper, M. Á. (2016). El arte al servicio de la ciencia: antecedentes artísticos para la impresión total del paisaje en Alexander von Humboldt. *Dynamis*, 36(2), 363-390.
- Gracia Rivas, H. (1970). *Historia de la cultura en México*. México: Textos Universitarios.
- Guzmán V., A., & Martínez O., L. (1991). *El Album de la mujer :antología ilustrada de las mexicanas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Guzmán, R. (2017). CIENCIA, TECNOLOGÍA Y SOCIEDAD EN EL SIGLO XIX: EL CONCEPTO DE ENERGÍA, SU HISTORIA Y SUS SIGNIFICADOS CULTURALES. *Revista de Humanidades*, núm. 36, julio-diciembre, 145-178. Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321252009006>
- Hernández, M. d. (1989). *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*. México: Hersa.
- Hook-Demarle, M.-C. (1991). Leer y escribir en Alemania. En G. Duby, & M. Perrot, *Historia de las Mujeres en Occidente*. (Vol. 4, págs. 159-182). España: Taurus.
- Linkman, A. (1993). *The Victorians. Photographic portraits*. London: Tauris Parke Books.
- Los mexicanos pintados por sí mismos, tipos y costumbres nacionales*. (1854). México: Murguía.

- Michaud, S. (1991). *Idolatrías: representaciones artísticas y literarias*. En G. Duby, & M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*. (Vol. 4, págs. 135-158). España: Taurus.
- Nebel, C. (1836). *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique*. París. Obtenido de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553011d>
- Parcero, M. d. (1992). *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pérez Tamayo, R. (s.f.). Obtenido de *El Estado y la Ciencia en México: pasado, presente y futuro.*: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2873/17.pdf>
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. En K. Cordero Reiman, & I. Sáenz, *CRÍTICA FEMINISTA EN LA TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE* (págs. 161-196). México: Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Moya, I. (2006). El retrato mexicano regional a mediados del siglo XIX. En *Insurgencia y replublicanismo* (págs. 249-274). Madrid: Jesús Navarro, CSIC.
- Rodríguez Prampolini, I. (1997). *La Crítica del arte en México en el siglo XIX*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Rubio de los Santos, M. (2016). *Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer. (Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte)*. México: UNAM.
- Santillana García, D. (12 de 2010). Sobre "El Iris" de Linati y "Los mexicanos pintados por sí mismos". *FUENTES HUMANÍSTICAS 41 LITERATURA*, 69-81. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11191/2233>
- Semanario de las señoritas mejicana. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.* . (1842). Méjico: Vicente García Torres.
- Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.* (1841). Méjico: Torres, Vicente García.
- Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.* . (1840). Méjico: Vicente García Torres.
- Sevilla, A. (2002). Historia social de los salones de baile. En C. Aguirre Anaya, M. Dávalos, & M. A. Ros, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX.* (págs. 150-164). México: Casa Juan Pablos.
- Spínola, G. E. (2001). El retrato femenino en México durante el siglo XIX. *Tiempos de América, n° 8*, 107-120.
- Toussaint, M. (1934). La litografía en México en el siglo XIX. *Artes UNICACH*, 152-165.
- Vázquez, J. Z. (2016). De la Independencia a la consolidación republicana. En *Nueva historia mínima de México*. El Colegio de México.

Velázquez Guadarrama, A. (2013). Juliana and Josefa Sanromán : The Representation of Bourgeois Domesticity in Mexico, 1850-1860. *Reprises. Artelogie n° 5*. Recuperado el 2019 de febrero de 4, de <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article263>

Vicente de Foronda, P. (2017). La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2 (1), 271-296.
doi:<http://dx.doi.org/10.17979/arief.2017.2.1.1977>

Capítulo III

A. Robinson, M. (2017). *The Techniques and Material Aesthetics of the Daguerreotype. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy Photographic History*. Leicester: Photographic History Research Centre, De Montfort University. Obtenido de https://static1.squarespace.com/static/5a63a84d692ebe91943f2e97/t/5a8fa39f24a6946e9ec332e6/1519362988756/Robinson_Dissertation_TMAD_sm.pdf

Amézaga Heiras, G. (2012). Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX. *Interiores. Alquimia. Num. 45 Año 15.*, 58-75.

Casanova, R. (1999). Ingenioso descubrimiento. *De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX. Alquimia. Num. 6 Año 2.*, 7-13.

- Casanova, R., & Debroise, O. (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Daguerre. (1839). *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama*. Paris: Alphonse Giroux et Cie.
- Daguerre, L. J. (1839). *History and Practice of Photogenic Drawing on the true principles of the Daguerreotype, with the new method of Dioramic Painting*. (L. J. S. Memes, Trad.) London: Smith, Elder and Co.
- Debroise, O. (1994). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México: Gustavo Gili.
- Escuela Nacional de Conservación, R. y. (2002). *Manual de identificación de técnicas fotográficas y diagnóstico de la colección de fotografías de Fernando Osorio*. Recuperado el 25 de febrero de 2019, de INAH Mediateca:
http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/informe%3A782
- Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1969). *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Universidad de Michigan: McGraw-Hill.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Taylor & Francis.
- Hernández, M. d. (1980). EL ORIGEN DE LA FOTOGRAFÍA EN MÉXICO. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas, Vol. 16, No. 1 (91)*.

- Hernández, M. d. (1989). *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*.
México: Hersa.
- Heliografía o Daguerrotipo. (1840). *El Instructor ó Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes. Tomo VII.*, 7-13.
- Kossoy, B. (2011). *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*.
México: Colección Alquimia 2.
- León, E. d. (1846). *El daguerrotipo, manual para aprender por sí sólo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios*. Madrid. Obtenido de
<https://play.google.com/books/reader?id=Un3UulkO6PgC&pg=GBS.PP56>
- Nolan, S. W. (2017). *Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases*. Portland. Obtenido de
<https://fixedintimebook.blogspot.com/>
- Pérez Salas, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México: UNAM.
- Ramírez, S. (1890). *Datos para la historia del Colegio de Minería*. México:
Imprenta del Gobierno Federal en el ex-arzobispado.
- Rubio de los Santos, M. (2016). Daguerrotipos. La verdad de los colores. *Alquimia. La fotografía en color. Num. 58 Año 20*, 6-23.
- Semanario de las señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo.* . (1840). Méjico: Vicente García Torres.

Suzuki Sato, K. (1999). *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación. Tesis de Licenciatura.* Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación.

Capítulo IV

Casanova, R. (1999). Ingenioso descubrimiento. *De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX. Alquimia. Num. 6 Año 2., 7-13.*

Fernández Ledesma, E. (2005). *La gracia de los retratos antiguos.* Instituto Cultural de Aguascalientes.

Nava, R. (2012). El mal de archivo en la escritura de la historia. *Historia y grafía, Nº. 38,* 95-126.

Rubio de los Santos, M. (2016). *Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer. (Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte).* México: UNAM.

Sánchez Vega, M. (2013). Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño. *Intervención (8),* 54-58. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2013000200007&lng=es&tlng=es

Capítulo V

Parcero, M. d. (1992). *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

***Anexo: Catálogo de muestras.
Selección de daguerrotipos del archivo Franz Mayer.**

Retrato 1

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10322	Otros números	ADD-0005	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Desconocido			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	Desconocido			
Año o periodo	Década de 1850			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior un marco de latón que permite ver el daguerrotipo en formato oval.			
Pose	Medio cuerpo en posición sedente, de tres cuartos de perfil hacia la derecha con la mirada hacia el frente. El brazo derecho lo tiene estirado hacia abajo y el izquierdo flexionado sobre una mesa, con la mano izquierda sostiene un pañuelo.			
Indumentaria	Traje de mañana de dos piezas a rayas, falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, pechera de encaje, mangas cortas ajustadas terminadas con volantes (¿blonda/encaje?), mitones cortos tejidos de encaje en color negro. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás, cubriendo las orejas y ajustado en un chongo apretado bajo.			
Accesorios	Collar corto y cuatro anillos en la mano izquierda.			
Paisajes o contexto de fondo				
Gama cromática	Monocromática y metálica, altamente reflejante, con detalles a base de pigmentos en polvo y goma arábica, en tonos cálidos para el rostro y dorados para la joyería.			
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.			
Inscripciones				
Estuche / marco / soporte				
Tamaño de placa	Sexto de placa			

Marialuisa / marco	El marco de latón liso es ovalado, con puntos finos en relieve en el contorno interior. Diseño: Dots (1854-1863, más usado entre 1856-1858) ¹	
Preserver	c6_squash (1857-1860) ²	
Cojín	Terciopelo rojo con motivos florales; común de 1851 a 1854. ³	
Estuche	Estuche de madera forrado con piel con detalle floral de lirios dentro de un octágono en la tapa, decoración de marco dorado en el interior, cierra con ganchos. Diseño: Two Lilies A (1850-1854) Diseño también utilizado en noveno de placa. ⁴ Estuche hecho por el estadounidense Myron Shew, ⁵ fabricante de estuches y vendedor de materiales para daguerrotipo. Diseño marco dorado: gWaves (1849-1853) ⁶	
Descripción de la técnica		
El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante. ⁷		
Observaciones		
La imagen está bien conservada con una leve disminución de contraste.		
Bibliografía		
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.	
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.	
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/	
	Palmquist & Kailbourn. (2000). <i>Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865</i> . Stanford, University Press.	
Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 56)	
	2. (Nolan, 2017, pág. 122)	
	3. (Nolan, 2017, pág. 248)	
	4. (Nolan, 2017, pág. 187)	
	5. (Palmquist & Kailbourn, 2000, pág. 495)	
	6. (Nolan, 2017, pág. 247)	
	7. (Hannavy, 2008, pág. 367)	

Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer				
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega				
Medidas en cm.					
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro	
Con marco					
Sin marco	10	8	2		
					Elaboró
					Margarita Mena
					Fecha
					Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 2

Números de identificación			Fotografía
No. de Inventario	10343	Otros números	ADD-0021
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara		
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer		
Ficha técnica			
Título de la obra	Sin título		
Autor	Desconocido		
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.		
Lugar de origen	Desconocido		
Año o periodo	Inicios de la década de 1850		
Descripción Iconográfica			
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino vestida de civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior un marco de latón por lo que se ve con las esquinas superiores redondeadas.		
Pose	Medio cuerpo, girado levemente a la derecha, posición sedente, con vista al frente. Brazo derecho recargado sobre una mesa, brazo izquierdo sobre el regazo.		
Indumentaria	Vestido de día de dos piezas (tafeta de seda?) con mangas largas y detalle de encaje, falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, corpiño largo termina en pico, fichu o pélerine sobre los hombros, guantes tejidos de color negro. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás, cubriendo las orejas y ajustado en un chongo apretado bajo.		
Accesorios	Collar fino y largo, abanico cerrado en la mano izquierda y pañuelo blanco en la derecha.		
Paisajes o contexto de fondo	A la derecha de la modelo, mesa, mantel con patrón, florero.		
Gama cromática	Monocromática y metálica, altamente reflejante.		
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.		
Inscripciones			
Estuche / marco / soporte			
Tamaño de placa	Sexto de placa		



Marialuisa / marco	El marco de latón texturizado es rectangular con las esquinas superiores redondeadas. Diseño: Pebbled Elliptic (1845-1854, más utilizado de 1847-1851) ¹					
Preserver						
Cojín	Terciopelo rojo con motivos florales; común de 1851 a 1854. ²					
Estuche	Estuche de madera forrado con piel, relieve con pájaros, nido con huevos, vid con uvas y cerezas en la tapa, cierra con ganchos. Diseño: Birds fruitful and multiplying (inicios de la década de los cincuentas) ³					
Descripción de la técnica						
El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante. ⁴						
Observaciones						
La imagen presenta un ligero desgaste en las orillas.						
Bibliografía						
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.					
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.					
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/					
Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 86)					
	2. (Nolan, 2017, pág. 248)					
	3. (Nolan, 2017, pág. 149)					
	4. (Hannavy, 2008, pág. 367)					
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer					
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega					
Medidas en cm.						
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro		
Con marco						
Sin marco	12	9	2			
					Elaboró	Margarita Mena
					Fecha	Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 3

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10355	Otros números	ADD-0033	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Emile Mangel Du Mesnil			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	Michoacán			
Año o periodo	1852			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior un marco de latón que permite ver el daguerrotipo en formato oval.			
Pose	Medio cuerpo, posición sedente, de frente con la cabeza girada levemente a la derecha, con vista al frente. Brazo derecho recargado sobre respaldo, ambas manos sujetando un pañuelo blanco.			
Indumentaria	Vestido de día estampado de dos piezas con mangas cortas, cuerpo entallado y armado, fichu o pélerine sobre los hombros unido por un listón, chal estampado (terciopelo?) con contraste en la orilla. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás, cubriendo las orejas y trenzas ajustadas en un chongo apretado bajo.			
Accesorios	Aretes largos, collar corto con cuentas (filigrana?), pañuelo blanco, anillos en dedos índice y anular de la mano derecha, y meñique de la mano izquierda.			
Paisajes o contexto de fondo				
Gama cromática	Monocromática y metálica, altamente reflejante.			
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.			
Inscripciones	Grabado sobre la placa: <i>Zamora (?)1852. Em Mangel fecit</i>			
Estuche / marco / soporte				

Tamaño de placa	Sexto de placa	
Marialuisa / marco	El marco de latón texturizado es ovalado. Diseño: Pebbled oval (1842-1854) ¹	
Preserver	Marco con detalles florales. Diseño: c6_wreath (1850-1853) ²	
Cojín	Terciopelo rojo con motivos florales; común de 1851 a 1854. ³	
Estuche	Estuche de madera forrado con piel, detalle floral en relieve, cierra con ganchos. Fino marco dorado delinea contornos interiores y exteriores. Diseño estuche: Three flowers (1851-1853) ⁴ Diseño decoración dorada: gFancyBracelet (1852-1854) ⁵	
Descripción de la técnica		
<p>El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante.⁶ Emile Mangel Dumesnil (1815-1890) fue daguerrotipista, fotógrafo y pintor, activo en la Ciudad de México de 1854 a 1857. Nació en Brest, Francia. Fue dueño de uno de los hoteles más importantes en San Francisco. Comenzó a trabajar como fotógrafo de daguerrotipos en la Ciudad de México en 1854. Para 1855 ya había establecido una galería llamada "La Fama de Retratos" en el Hotel Bella Unión en Calle de la Palma.⁷</p>		
Observaciones		
La imagen está bien conservada. La inscripción sobre la placa es inusual. Inscripción, 59 en pluma o plumón en la esquina superior izquierda sobre el cojín de terciopelo.		
Bibliografía		
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.	
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.	
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/	
	Rubio de los Santos, M. (2016). <i>Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer</i> . (Ensayo académico para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte). México: UNAM.	
	Palmquist & Kailbourn. (2005). <i>Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary, 1839-1865</i> . Stanford, University Press.	

Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 59)				
	2. (Nolan, 2017, pág. 122)				
	3. (Nolan, 2017, pág. 248)				
	4. (Nolan, 2017, pág. 183)				
	5. (Nolan, 2017, pág. 246)				
	6. (Hannavy, 2008, pág. 367)				
	7. (Palmquist & Kailbourn, 2005, pág. 414)				
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer				
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega				
Medidas en cm.					
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro	
Con marco	9.2	8	2		
Sin marco	8.2	7	2		
				Elaboró	Margarita Mena
				Fecha	Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 4

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10356	Otros números	ADD-0034	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Desconocido			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	Desconocido			
Año o periodo	Década de 1850			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior de un marco de latón decorado.			
Pose	Medio cuerpo, posición sedente, de frente con la cabeza girada levemente a la izquierda, con vista al frente. La barbilla de la modelo descansa sobre la mano derecha, recargada en una mesa. La mano izquierda descansa en el regazo.			
Indumentaria	Vestido de día (muselina?) de dos piezas, falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, corpiño forrado con cuello en V que cierra con botones al frente, con mangas pagoda (acampanadas?). Blusa blanca con cuello (forma?) y encaje en las mangas. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás, con volumen a los lados, cubriendo las orejas y ajustado en un chongo.			
Accesorios	Brazaletes en ambas muñecas, gargantilla, un broche en el cuello de la blusa, anillo en el dedo anular de la mano derecha, cinta dorada atada en el corpiño.			
Paisajes o contexto de fondo	Mesa con mantel estampado a la derecha de la modelo.			
Gama cromática	Monocromática y metálica, altamente reflejante, con detalles a base de pigmentos en polvo y goma arábica, en tonos cálidos para el rostro y dorados para la joyería.			
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.			
Inscripciones				

Estuche / marco / soporte				
Tamaño de placa	Sexto de placa			
Marialuisa / marco	El vistoso marco es de latón liso, con puntos finos en relieve en el contorno interior. Diseño: Nonpareil, dots (1854-1862) ¹			
Preserver	Marco con detalles trenzados en relieve en el contorno exterior. Diseño: s_canvas ((1852) 1855 – 1862) ²			
Cojín	Terciopelo rojo; común de 1851 a 1854. ³			
Estuche	Estuche de madera forrado con piel, relieve en tapa con detalles botánicos, una garza y un jarrón. Cierra con ganchos. Diseño: Water Bird and the Urn (~1851?), se calcula que se usó al rededor de 1851, pero sin seguridad. ⁴			
Descripción de la técnica				
<p>El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante. ⁵</p>				
Observaciones				
La imagen está bien conservada.				
Bibliografía				
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.			
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.			
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/			
Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 98)			
	2. (Nolan, 2017, pág. 116)			
	3. (Nolan, 2017, pág. 248)			
	4. (Nolan, 2017, pág. 175)			
	5. (Hannavy, 2008, pág. 367)			
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer			
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega			
Medidas en cm.				
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro
Con marco				

Sin marco	9	8	1	
------------------	---	---	---	--

Elaboró	Margarita Mena
Fecha	Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 5

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10366	Otros números	ADD-0044	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Desconocido			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	Desconocido			
Año o periodo	Inicios de la década de 1850			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior de un decorado marco de latón que permite ver el daguerrotipo en formato oval.			
Pose	Medio cuerpo, posición sedente, de frente con la cabeza girada levemente a la izquierda, con vista al frente. Mano derecha sostiene un pañuelo blanco sobre el regazo y mano izquierda descansa sobre una mesa.			
Indumentaria	Vestido de día de dos piezas con mangas cortas, falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, el corpiño cierra con botones al frente, cintura recta, chemisette (algodón, lino?) con detalle en el cuello. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás, cubriendo las orejas y trenzas ajustadas en un chongo apretado bajo.			
Accesorios	Gargantilla de listón (con broche, medalla?), pañuelo blanco.			
Paisajes o contexto de fondo	Mesa al lado izquierdo de la modelo.			
Gama cromática	La fotografía es monocromática y metálica, altamente reflejante.			
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.			
Inscripciones				
Estuche / marco / soporte				
Tamaño de placa	Sexto de placa			

Marialuisa / marco	El marco de latón liso es ovalado, con vistoso marco de flores en relieve en el contorno interior. Diseño: Celtic collar (1854-1856) ¹			
Preserver	Diseño: c6_raked (1853-1854) ²			
Cojín	El cojín interior es de terciopelo verde oscuro con motivos botánicos, común a inicios de la década de 1840. ³			
Estuche	Estuche de madera forrado con piel, relieve con motivos botánicos y geométricos en la tapa, cierra con ganchos. Decoración dorada en todos los bordes del estuche. Diseño estuche: Luke's Diamond (mid 1850s?) ⁴ Diseño marco decorativo: interior, parece g440Hz (1851-1854) ⁵ pero a la mitad; exterior, gSwag1 (1852&1861) ⁶			
Descripción de la técnica				
El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante. ⁷				
Observaciones				
La imagen tiene una leve disminución de contraste y algunas manchas.				
Bibliografía				
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.			
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.			
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/			
Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 61)			
	2. (Nolan, 2017, pág. 122)			
	3. (Nolan, 2017, pág. 248)			
	4. (Nolan, 2017, pág. 204)			
	5. (Nolan, 2017, pág. 246)			
	6. (Nolan, 2017, pág. 247)			
	7. (Hannavy, 2008, pág. 367)			
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer			
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega			
Medidas en cm.				
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro



Con marco				
Sin marco	9	8	2	

Elaboró	Margarita Mena
Fecha	Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 6

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10369	Otros números	ADD-0047	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Desconocido			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	Desconocido			
Año o periodo	Década de 1850			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche de madera, en el interior de un decorado marco de latón.			
Pose	Medio cuerpo, posición sedente, de frente con la cabeza girada levemente a la derecha, con vista al frente. El codo derecho descansa en una mesa.			
Indumentaria	Vestido de día (algodón, lana?) tartán de dos piezas, falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, corpiño largo termina en pico y cierra al frente con decoración de moños en la misma tela, con mangas pagoda largas, detalle de encaje en mangas, fichu o pélerine de terciopelo negro y contorno de flecos sobre los hombros con broche, guantes de color claro. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás y ajustado hacia arriba formando una corona, orejas descubiertas.			
Accesorios	Gargantilla negra, aretes y broche dorado.			
Paisajes o contexto de fondo	Se alcanza a ver el respaldo de la silla, una mesa al lado derecho de la modelo, sobre la mesa hay una hoja de papel doblada por la mitad (carta?)			
Gama cromática	La fotografía es monocromática y metálica, altamente reflejante, con detalles a base de pigmentos en polvo y goma arábica, en tonos cálidos para el rostro y dorados para la joyería.			
Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.			
Inscripciones				

Estuche / marco / soporte				
Tamaño de placa	Sexto de placa			
Marialuisa / marco	Marco de latón liso, con esquinas redondeadas y ángulos en cada lado. Diseño: Cusped (1848-1854) ¹			
Preserver	Marco con detalles florales. Diseño: s_leafRose (1852-1859) ²			
Cojín	El cojín interior es de terciopelo rojo con motivos florales; común de 1851 a 1854. ³ Parece invertido verticalmente, pues la rosa central está boca abajo.			
Estuche	Estuche de papel maché, relieve con detalles simétricos en la tapa, cierra con gancho. Diseño: Ornamental Circles B, alrededor de (~1856) ⁴			
Descripción de la técnica				
El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante. ⁵				
Observaciones				
La imagen está bien conservada.				
Bibliografía				
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.			
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.			
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/			
Notas	1. (Nolan, 2017, pág. 111)			
	2. (Nolan, 2017, pág. 116)			
	3. (Nolan, 2017, pág. 248)			
	4. (Nolan, 2017, pág. 198)			
	5. (Hannavy, 2008, pág. 367)			
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer			
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega			
Medidas en cm.				
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Dímetro
Con marco				

Sin marco	9	8	1	
Elaboró	Margarita Mena			
Fecha	Abril de 2019			

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.

Retrato 7

Números de identificación				Fotografía
No. de Inventario	10383	Otros números	ADD-0060	
Clasificación genérica	Fotografía – Imágenes de cámara			
Ubicación	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer			
Ficha técnica				
Título de la obra	Sin título			
Autor	Desconocido			
Técnica/material	Daguerrotipo; placa de cobre con recubrimiento de plata pulida.			
Lugar de origen	México ¹			
Año o periodo	1854 ²			
Descripción Iconográfica				
General	Retrato en forma rectangular con un personaje femenino con indumentaria civil. El daguerrotipo se encuentra en un estuche termoplástico, en el interior de un decorado marco de latón que permite ver el daguerrotipo en formato oval.			
Pose	Medio cuerpo, posición sedente, con vista al frente. Brazo izquierdo descansa sobre el regazo, el brazo derecho está recargado en una mesa. La barbilla descansa sobre la mano derecha.			
Indumentaria	<p>Vestido de día de dos piezas (tafeta de seda?), falda fruncida en la cintura, cuerpo entallado y armado, corpiño plisado cierra con botones al frente, con mangas (marie, gabrielle?) pagoda largas, encaje en el cuello y mangas, cuello (bertha?) de encaje de brujas. Cabello peinado de raya en medio hacia atrás y ajustado hacia arriba formando una corona con volumen a los lados y cubriendo las orejas.</p> <p>("Señora mexicana. Suntuosísimo traje de gros, mangas de perifollo con puño de encaje; cuello inglés; peinado de bandas eugenistas, pulcera de caduceo. Indumentaria y arreos muy en boga después de los primeros años de mediados de siglo.") ³</p>			
Accesorios	Brazaletes en ambas muñecas, el de la izquierda parece anudado, aretes, anillo en la mano derecha.			
Paisajes o contexto de fondo				
Gama cromática	La fotografía es monocromática y metálica, altamente reflejante.			

Corriente estilística	Siguiendo las normas de retrato pictórico de la academia.	
Inscripciones		
Estuche / marco / soporte		
Tamaño de placa	Sexto de placa	
Marialuisa / marco	El marco de latón es ovalado, detallada decoración en relieve con motivos botánicos. Diseño: o6_Grapevine (mediados de 1850, también se utilizó en cuarto de placa) ⁴	
Preserver	Marco con detalles florales. Diseño: s_garden (1854-1859, también se utilizó en cuarto y noveno de placa) ⁵	
Cojín	Falta cojín interior de protección.	
Estuche	Estuche termoplástico, relieve con motivos botánicos y bellotas en la tapa, cierra con broche de presión. ("Estuche de Bourard" en <i>La gracia de los retratos antiguos</i> de Fernández Ledezma) ⁶	
Descripción de la técnica		
<p>El daguerrotipo - primer proceso práctico para capturar una imagen duradera mediante una reacción fotoquímica - fue desarrollado en Francia en las décadas de 1820 y 1830 por Joseph-Nicéphore Niépce y por Louis Jacques Mandé Daguerre, por quien recibe su nombre. En este proceso, una placa de cobre revestida con plata pulida y sensibilizada se expone a la luz y luego se trata químicamente para producir y fijar una única imagen fotográfica positiva. La imagen finamente detallada que resulta del proceso puede ser apreciada alternativamente por el espectador como positivo o negativo, dependiendo del ángulo de luz en el que se sostiene la placa altamente reflejante.⁷</p>		
Observaciones		
<p>La imagen está bien conservada con una sutil viñeta en la orilla. La foto en el catálogo del archivo presenta la imagen en la izquierda pero cuando yo la consulté estaba en la derecha. En <i>La gracia de los retratos antiguos</i> de Fernández Ledesma, publicado en 1950,⁸ el autor especifica que el daguerrotipo es de una Señora mexicana y que perteneció a la colección de H.H. Behrens en la Ciudad de México.</p>		
Bibliografía		
Textos	Hannavy, J. (2008). <i>Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography</i> . New York: Taylor & Francis.	
	Fukai, A. (2006). <i>Fashion: The Collection of the Kyoto Costume Institute. A history from the 18th to the 20th Century</i> . Taschen.	
	Nolan, S. W. (2017). <i>Fixed in time. A guide to dating daguerreotypes, ambrotypes and tintypes by their mats and cases</i> . Portland. Obtenido de https://fixedintimebook.blogspot.com/	
	Fernández Ledesma, E. (2005) <i>La gracia de los retratos antiguos</i> . Instituto Cultural de Aguascalientes.	
Notas	1. (Fernández Ledesma, 2005, pág. 27)	
	2. (Fernández Ledesma, 2005, pág. 27)	

	3. (Fernández Ledesma, 2005, pág. 27)				
	4. (Nolan, 2017, pág. 72)				
	5. (Nolan, 2017, pág. 116)				
	6. (Fernández Ledesma, 2005, pág. 27)				
	7. (Hannavy, 2008, pág. 367)				
	8. (Fernández Ledesma, 2005, pág. 27)				
Acervos	Depósito de colecciones del Museo Franz Mayer; Catálogo electrónico del Museo Franz Mayer				
Asesoría	Mtra. María Sánchez Vega				
Medidas en cm.					
	Largo (x)	Alto (y)	Ancho (z)	Diámetro	
Con marco					
Sin marco	10	9	2		
				Elaboró	Margarita Mena
				Fecha	Abril de 2019

* Basado en el formato de ficha tomado del catálogo de caballete del MNI, adecuado para las piezas y finalidad del presente catálogo.