



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ÁLBUM DE TARJETAS DE VISITA DE CONSTANTINO CANSECO:
COLECCIÓN Y GALERÍA DE MASCULINIDADES AFECTUOSAS. UN
PRODUCTO SOCIAL DESDE LA MIRADA DE UN JOVEN OAXAQUEÑO A
FINALES DEL SIGLO XIX**

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

DANIELA KARINA RUIZ OJEDA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres y hermana. Luz, Jaime y Erika: los pilares y fuentes de lo que soy. Gracias por estar conmigo y apoyarme incondicionalmente. Los amo y admiro profundamente. Agradezco también el apoyo de mi cuñado Michael y el cariño de Tatiana.

A mi comité tutor: Dr. José Antonio Rodríguez, Dra. Deborah Dorotinsky y Mtra. Angélica Velázquez. Fue un privilegio y un placer contar con la guía de tres grandes investigadores. Mi agradecimiento y admiración a cada uno de ellos, en especial a mi director de tesis, quien pacientemente trabajó conmigo hasta ver concluido este ensayo.

Al maestro Francisco Toledo, por haber creado y resguardado la colección José F. Gómez y el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), y por haber abierto sus puertas a todo aquel que deseara visitarlos. Gracias a Daniel Brena y a Javier Juárez del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, y a Inari Reséndiz del IAGO; asimismo a Guillermo Fricke, Tania Bohórquez y Blanca Hernández, quienes colaboraron en estos espacios.

A la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, que me becó para estudiar la Especialización en Historia del Arte, durante la cual inicié esta investigación. A la Dra. Laura González Flores, quien me dio las bases para el estudio de la imagen

fotográfica, y a mis colegas Davy Caballero y Zaira Jiménez, con quienes exploré los acervos de la ciudad de Oaxaca.

Al Programa de Becas para Estudios de Posgrado UNAM, así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), por haberme apoyado durante mis estudios de maestría. Muchas gracias al equipo del Posgrado en Historia del Arte: Brígida Pliego, Héctor Ferrer, Teresita Rojas y Gabriela Sotelo.

A quienes me compartieron algún dato u opinión que contribuyó a que este escrito se cocinara, así como a todas las personas que laboran en los acervos que consulté. Agradezco la generosidad de Gustavo Amézaga Heiras y de Efraín Velasco Sosa, por compartirme sus textos inéditos; así como de Arizbeth Becerril, a quien debo una de las imágenes fundamentales para mi ensayo.

A todos los amigos que estuvieron cerca de mí durante la maestría y el proceso de redacción de este trabajo, y que contribuyeron de varias formas a que lograra concluirlo: Alexander Hernández, Mayela Flores, Fabiola Barreiro, Sofía Navarro, Asael Arroyo, Analía Garay, Asalia Ayala, Estibaliz Sienra, Alejandro López, Mara Huerta, Itandehui Franco, Berenice Sánchez, Gabriel Macías, Jorge Contreras, Diego Castellanos, Juan Pablo Ruiz, Jeovanny Elorza, Santiago Robles, Daniela Ekdesman, Carolina Morales, Danira Jarquín, Sandra Tamez, Ariadna Rojas, Pedro Concha, Rafael Ruiz, Mich Hernández y Carlos Reyes.

Índice

Introducción	1
1. El retrato de estudio, los álbumes y presentación del objeto de estudio	4
1.1 La tarjeta de visita y otros formatos	6
1.2 El acto de intercambiar y coleccionar retratos en álbumes	8
1.3 El álbum de Constantino Canseco	11
1.3.1 Las fotos en el álbum	12
1.3.2 Los estudios en el álbum: el lugar donde comenzaba la construcción de la imagen	14
1.3.3 Estudio de caso: 8 retratos	17
Efigies de un hombre y su estirpe	19
- <i>El charro dandi</i>	
- <i>El patriarca liberal</i>	
- <i>Rompiendo la norma: dos jóvenes cosmopolitas y refinados</i>	
Inventario/Galería de masculinidades afectuosas	29
- <i>Recuerdo amistoso de dos hombres modestos</i>	
- <i>El clérigo: entre la modernidad y el viejo régimen</i>	
- <i>Cabezas y hombros: ¿nuestra verdad?</i>	
2 Ámbito de vida de las imágenes: modernidad, élites y visualidad en Oaxaca durante el Porfiriato	43
2.1 Oaxaca: "tierra del Jefe"	50

2.2 La importancia del Instituto de Ciencias y Artes en la conformación de una nueva clase social	54
2.3 Distinción en el espacio público: "haciendo ver en compacto grupo y en fraternal unión á todo Oaxaca"	57
3. Colección/galería de masculinidades afectuosas	64
3.1 Constantino y Agustín: hombres refinados en espacios homosociales. Construcción de masculinidades a través de la fotografía	71
Los clubes masculinos	
Delicadeza masculina: "las mujeres son juncos y los hombres tallos de rosas"	
3.2 El álbum como colección/galería de masculinidades. Red simbólica de deseo y valoración	79
Conclusión	84
Bibliografía	88
Anexo I. Álbum en el orden en que se encontró	96
Anexo II. Fotografía suelta que probablemente perteneció al álbum	114
Anexo III. Lista de estudios fotográficos en el álbum y hemerografía	115

Introducción

La práctica de atesorar imágenes en un libro especialmente diseñado para este fin, se convirtió en un fenómeno mundial durante el siglo XIX, especialmente en ciudades que tenían un papel importante en la modernización, como la capital de Oaxaca. En 2008, durante mis estudios en la Especialización en Historia del Arte en esa ciudad, participé junto con un equipo de investigadoras en un proyecto de inventario de fotografía del siglo XIX en diferentes acervos de la ciudad de Oaxaca. En la colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca encontramos varios álbumes, entre ellos uno forrado de terciopelo rojo atrapé mi atención. Tiempo después, decidí elegirlo como tema de tesis de maestría. La mayoría de las fotografías en este álbum eran tarjetas de visita de hombres jóvenes que dedicaban su imagen a Constantino Canseco, casi todos fechados y firmados en Oaxaca durante la última década del siglo XIX.

Lo primero que me pregunté fue quién era este personaje y por qué todos esos jóvenes elegantes le dedicaban su retrato con tanto cariño y admiración. De esa curiosidad poco a poco surgió la inquietud de problematizar lo que en nuestra época se da por sentado: el uso afectivo de la fotografía, la socialización mediante la imagen y la colección de éstas en un espacio específicamente diseñado para este fin: un álbum. ¿Qué significaba para un grupo de hombres jóvenes oaxaqueños intercambiar imágenes dedicadas con afecto? ¿Cuál es el trasfondo de la valoración de estas imágenes al colocarlas en un álbum?

Para Boris Kossoy, la imagen fotográfica es indiciaria en la medida en que propicia el descubrimiento de pistas de eventos no experimentados directamente por el observador; estas pistas son un conjunto de informaciones escritas o visuales que, asociadas unas con otras, nos permiten fechar, identificar y recuperar microhistorias de diferentes naturalezas implícitas en la imagen.¹ En este sentido, para analizar el álbum como conjunto de manifestaciones de las ideas de una época y un lugar específicos, fue necesario abordarlo en relación con otras fuentes, como hemerografía, documentos y otras fotografías de la época. ¿Qué nos puede decir este álbum de la vida de una persona y por lo tanto de una porción de la vida de esta época en la ciudad de Oaxaca?

Es importante concebir la tarjeta de visita de finales del siglo XIX no como un objeto aislado, sino que estaba hecho para intercambiarse y coleccionarse, de esta manera completaba su sentido. Para ello es necesario analizarla en relación con el objeto en que era resguardado y exhibido: el álbum fotográfico, entendiendo éste como el conjunto interrelacionado de fotografías, textos, elementos decorativos y encuadernación. Cada álbum necesita ser analizado en su contexto específico, pues cada uno responde a una red particular de relaciones sociales, establecidas en un espacio que condiciona su construcción.

El álbum de Constantino Canseco es una creación colectiva desde la mirada de un individuo, resultado del ritual de producción, intercambio y colección de

¹ Boris Kossoy, *Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo*. (Sao Paulo: Ateliê Editorial, 2007), 41.

retratos en un grupo específico: hombres jóvenes burgueses en la ciudad de Oaxaca, para quienes la fotografía y su uso afectivo funcionaban como un instrumento de cohesión y distinción social para insertarse en la modernidad.

En el primer capítulo, analizaré temática y estilísticamente un conjunto de fotografías que son representativas del contenido del álbum. En el segundo apartado, reconstruiré el contexto social y familiar de Constantino Canseco a partir del entrecruce de las fotografías (imágenes y texto) y otras fuentes como documentos y hemerografía. Finalmente analizaré el álbum en conjunto como producto de un entramado de relaciones, primero revisando las tarjetas de visita como mediadores de relaciones entre masculinidades jóvenes de finales del siglo XIX, y la culminación del ritual social de producción e intercambio de imágenes: su colección en un álbum por una persona en específico.

1. El retrato de estudio, los álbumes y presentación del objeto de estudio

En este primer capítulo daremos una introducción al retrato de estudio y a la práctica de coleccionarlos en álbumes a finales del siglo XIX, para presentar nuestro objeto de estudio: el álbum de retratos dedicados a Constantino Canseco. Presentaremos las imágenes que serán clave para nuestro análisis, así como la principal temática del álbum como conjunto² y en relación con su contexto específico, para entenderlo como un producto social desde la mirada de un individuo.

A finales del siglo XIX, en los albores de la reproductibilidad de la imagen fotográfica y su circulación masiva, una nueva práctica –entre otros usos de la fotografía, como la identificación policiaca–³ poco a poco se extendió y se generalizó alrededor del mundo; coleccionar en un álbum retratos fotográficos de identidades individuales que dedicaban su imagen como prueba de diversos afectos, así como también retratos de figuras públicas como políticos, religiosos y pensadores famosos.

² Al hablar sobre el álbum como conjunto, me refiero al las fotografías y sus textos (cuando los hay), cada una por separado y en relación con las demás, así como el encuadernado que las contiene.

³ Allan Sekulla, en su artículo "The Body and the Archive" (*October* 39 [1986]: 6), señala que la fotografía, más evidentemente el retrato, conlleva un sistema de representación doble, capaz de funcionar honorífica y represivamente.

El retrato fotográfico tiene raíces muy claras en la pintura. Como lo señala Angélica Velázquez Guadarrama,⁴ durante la época virreinal retratarse por un pintor era un privilegio exclusivo de las altas jerarquías. Ya desde entonces el retrato servía para reafirmar la posición social y política, y como herramienta de identidad y autosatisfacción, haciendo perdurable la imagen de una persona en el tiempo. En el siglo XIX, con los cambios sociales que implicó el establecimiento de la burguesía en el poder y la conformación del Estado mexicano, los usos del retrato se extendieron a un sector más amplio de la sociedad y con la fotografía se afianzó su popularización. Si bien, al inicio, sus funciones, concepción y construcción⁵ se basaban en las convenciones pictóricas, la invención de la fotografía revolucionó el retrato en muchos sentidos; técnico, social, cultural y artístico, entre otros.

Desde 1839, el daguerrotipo ya permitía a muchas personas obtener retratos fotográficos pero la verdadera transformación de la fotografía en medio masivo de comunicación, se dio con el principio fotográfico negativo-positivo, que permitió las reproducciones de la imagen, marcando la transición a la era de la multiplicación de la imagen. Entre las innovaciones decisivas en este cambio fueron el uso de papel albuminado para producir copias fotográficas y la técnica del negativo a base del colodión húmedo sobre placas de vidrio, y de mejor manera el colodión seco, de

⁴ Angélica Velázquez Guadarrama, "El retrato", en *La colección de pintura del Banco Nacional de México, Catálogo Siglo XIX*, Angélica Velázquez Guadarrama et al. (México: Fomento Cultural Banamex, 2004), 32.

⁵ Con "construcción de la imagen" me refiero al proceso que va desde la concepción de la imagen por parte del retratado y el fotógrafo, implicando valores sociales de la época que llevan a ejecutar la imagen de maneras específicas frente a la cámara, hasta los usos que se le dan una vez ya impresa.

forma inmediata. "[...] El retrato fotográfico se popularizó gracias al ambrotipo, el ferrotipo y la *carte de visite*, innovación técnica y estética que promovería una considerable reducción del precio del producto final".⁶

1.1 La tarjeta de visita y otros formatos

Como ya lo señaló Patricia Massé Zendejas en su libro sobre el estudio de los fotógrafos Antíoco Cruces y Luis Campa, la tarjeta de visita fue el primer producto de gran impacto en la cultura visual contemporánea.⁷ Aunque no hubo un inventor único de la *carte de visite* o tarjeta de visita, en 1854 el fotógrafo francés André Adolphe Disdéri registró la patente de este formato,⁸ que "dio origen a la moda más popular de la fotografía en el siglo diecinueve, el intercambio de retratos firmados 'como prueba de amor' o de amistad".⁹ En México, este formato estuvo en boga desde el Segundo Imperio,¹⁰ y en el caso latinoamericano, la tarjeta de visita, nos dice Kossoy, permitió la popularización de la fotografía al satisfacer el deseo que

⁶ Boris Kossoy, "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX", en *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*, Wendy Watriss et al., eds., (Texas: University of Texas/FotoFest, 1997), 34.

⁷ Patricia Massé Zendejas, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita* (México: Círculo de Arte-CONACULTA, 2000), 7.

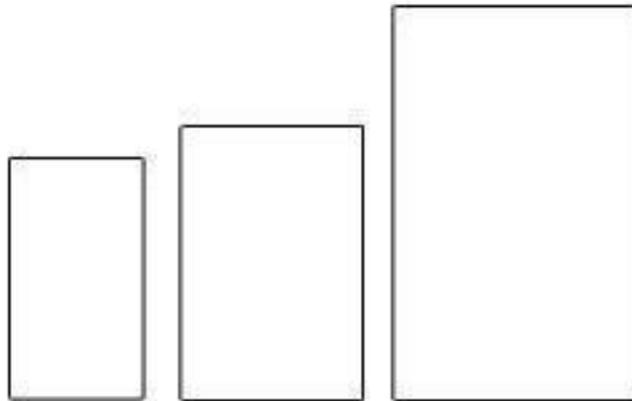
⁸ John Plunkett, "Carte-de-visite", en *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, ed. John Hannavy (Nueva York: Routledge, 2008), 276.

⁹ Kossoy, "La fotografía en Latinoamérica", 34.

¹⁰ Gustavo Amézaga Heiras, "Retratos y originales. Representación y ficción en los estudios fotográficos del siglo XIX", en catálogo de exposición *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, Gustavo Amézaga Heiras et al., (México, INBA-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2015), 106.

todas las personas tienen de representar su propia identidad y conformar su propia memoria, propiciando la democratización de la imagen humana.¹¹

La tarjeta de visita es un formato cuya imagen mide 58 x 94 mm, pegada a una tarjeta ligeramente más grande que mide 63 x 102 mm aproximadamente, las medidas solían variar algunos milímetros.¹² Para este tamaño, se obtenían ocho o diez fotografías de una sola placa, reduciendo enormemente los costos de producción, lo cual fue clave en el alza de la demanda de retratos y la consiguiente proliferación de estudios fotográficos.¹³



1. Tamaños de fotografías en el álbum, esquema adaptado de Ellen Maas, *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920*.

Después del apogeo de la tarjeta de visita en Europa, surgieron otros formatos en tarjetas que también se fabricaban para intercambiar y coleccionar. Eran más grandes pero el concepto era el mismo que el de las tarjetas de visita:

¹¹ Kossoy, "La fotografía en Latinoamérica", 36.

¹² Ellen Maas, *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 70.

¹³ Plunkett, "Carte-de-visite", 276.

soportes de papel que facilitaban la escritura de textos al reverso, lo que no ocurría con los daguerrotipos ni con los ambrotipos. Uno de ellos es la *cabinet card*, cuyo uso se generalizó a partir de 1867, y que en México tuvo su auge durante la República Restaurada.¹⁴ Era de 100 x 150 mm y la tarjeta a la que iba pegada 110 x 170 mm.¹⁵

También existía el formato Victoria, el cual no era tan popular como los dos anteriores, utilizado a partir de 1870, cuyas medidas son 75 x 112 mm en imagen y 83 x 122 mm en tarjeta,¹⁶ es un formato cuyo tamaño está entre la tarjeta de visita y la *cabinet card*. Ya entrado el siglo XX, a estos formatos siguieron otros que ya no estaban fijados a ninguna tarjeta rígida, como las postales.

1.2 El acto de intercambiar y coleccionar retratos en álbumes

El retratado repartía las fotografías entre sus familiares, amigos o conocidos, muchas veces con un texto dedicatorio o explicativo de la imagen, que escribía de su puño y letra al reverso. Texto e imagen actuaban de la mano para construir un discurso visual destinado a algún uso, consciente o inconsciente. Los receptores de las fotos las colocaban en álbumes específicamente confeccionados para este fin.

Al *boom* de las tarjetas de visita, le siguió el de coleccionarlas en álbumes. Los primeros se fabricaron en París, después de que Disdéri pusiera de moda las tarjetas

¹⁴ Amézaga Heiras, "Retratos y originales", 106.

¹⁵ Maas, *Foto-Album*, 70.

¹⁶ Maas, *Foto-Album*, 70.

de visita.¹⁷ Era natural, pues estas tarjetas tenían la característica de ser coleccionables, intercambiables y de fácil circulación, de acuerdo con John Plunkett, la tarjeta de visita tenía una estética igualitaria, pues no estaban hechas "para ser reverenciadas, sino para ser catalogadas y coleccionadas, para chismear y comentar a partir de ellas".¹⁸ Era un medio que facilitaba la socialización a través de la imagen.

También había álbumes de dibujos, pinturas, literatura y composiciones musicales, que normalmente estaban dedicados a halagar al propietario, como lo señala Leonardo Romero Tobar: "El álbum era un objeto suntuario que sumaba las cualidades materiales del buen papel y la lujosa encuadernación con el peso específico de las firmas que a él contribuían con textos literarios, partituras musicales, trabajos plásticos o fotografías y dedicatorias."¹⁹

La capital de Oaxaca no era ajena a esta moda, incluso los álbumes de retratos a fines de siglo ya eran muy comunes entre cierta clase social, así lo refleja un artículo de 1890:

Los álbums son la moda del día. Los hay de retratos. De sellos. De cromos. De autógrafos. Y de poesías. Paso por alto los primeros, que son los obligados objetos de adorno de todo salón más o menos aristocrático, y voy a ocuparme en los demás. El afán de coleccionar, que es la manía de nuestra época, ha hecho necesarios los álbums [...].²⁰

¹⁷ Maas, *Foto-Album*, 9.

¹⁸ Plunkett, "Carte-de-visite", 276-77.

¹⁹ Leonardo Romero Tobar, "Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad del *ut pictura poesis*", *Príncipe de Viana. Anejo 18* (2000): 331, accesado el 22 de mayo de 2013, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1281057.pdf>

²⁰ C., "Los Albums", *La Gaceta de Oaxaca*, 18 de mayo de 1890, 2.

Así pues, el álbum era un objeto para presumir, mismo que se colocaba en el salón de la casa para curiosidad del visitante.²¹ Constituía un espacio privado y público a la vez; una colección de rostros, vestuarios, posturas, palabras, que estaba destinado a conservarse en el recinto doméstico, siendo a la vez un espacio de exhibición privado y un medio de socialización, representando, en palabras de Olivier Debrouse, "una máquina mnemotécnica que se exhibe una y otra vez y que desencadena innumerables relatos íntimos."²² Las tarjetas de visita estaban hechas para ser intercambiadas e integradas a la memoria personal, familiar y social, para ser vehículos de comunicación en varios sentidos. La adopción de la tarjeta de visita en diversas culturas del mundo permitió la proliferación del retrato en la vida cotidiana y su consolidación como herramienta de construcción de la memoria e identidad individual y colectiva, y como medio estándar de interacción social. Henry Peach Robinson decía que debido a su bajo coste y veracidad, la fotografía alentó un deseo –y por tanto el desarrollo de un mercado– de imágenes evocadoras de afectos,²³ éstas son medios de comunicación interpersonal que expresan la identidad colectiva de un entorno específico.

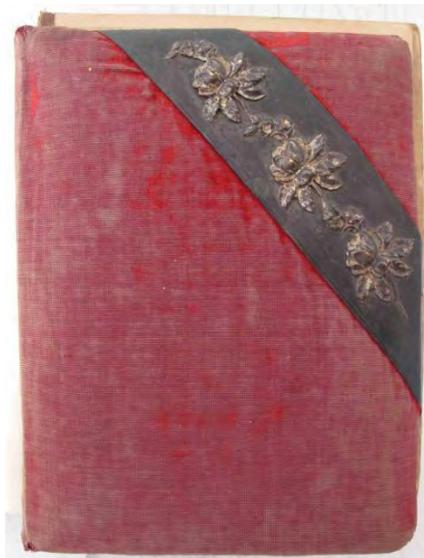
²¹ Maas, *Foto-Album*, 144.

²² Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 65.

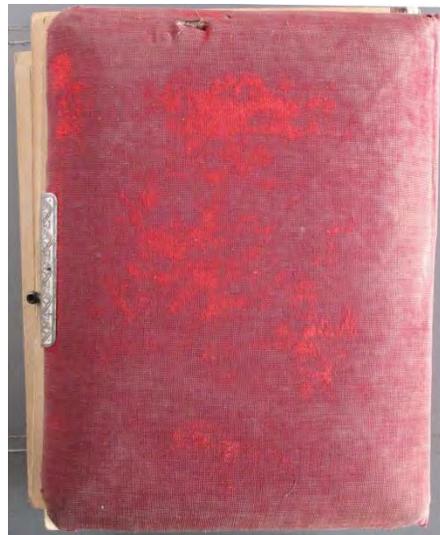
²³ Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography. Hints of Composition and Chiaroscuro for Photographers [1869]* (Rochester: Helios, 1971), 81.

1.3 El álbum de Constantino Canseco

El álbum mide 26 x 19.5 cm y tiene 7 cm de grosor. La cubierta es acolchada y está forrada con terciopelo rojo. Esta lujosa tela, asociada desde siglos atrás con la nobleza y la suntuosidad, era muy utilizada en los álbumes de la época.²⁴ En la esquina superior derecha vemos una franja de metal que tiene una guirnalda de flores en relieve cuyo color dorado original todavía se apreciaba un poco cuando se fotografió en 2009 (imagen 2). La cubierta que alguna vez fue elegante, hoy se encuentra totalmente desgastada, la superficie afelpada de la tela casi ha desaparecido. El álbum tenía un broche de aluminio para cerrarse en el costado, del cual sólo queda una parte en la contraportada (imagen 3).



2. Portada



3. Contraportada

²⁴ Maas, *Foto-Album*, 36.

Los interiores se componen de 22 hojas de cartón grueso color hueso, que tienen impreso un patrón circular color dorado, cada hoja tiene una "ventana" en ambas caras (imagen 4). Actualmente todas las hojas están despegadas de la tapa. Maas atribuye el rápido desgaste de los álbumes clásicos a su técnica de fabricación, en la que las hojas interiores simplemente se pegaban a la guarda, esto sucedía en álbumes de todos precios y calidades.²⁵



4. El álbum de Constantino Canseco

1.3.1 Las fotos en el álbum

El álbum se compone de 37 retratos,²⁶ 26 son de hombres y 21 de éstos están dedicados a Constantino. Solo hay ocho retratos de mujeres y tres de infantes, ninguno de estos está dedicado a nuestro personaje. En cuanto al orden, no se sabe

²⁵ Maas, *Foto-Album*, 9.

²⁶ Cuando reprografiamos el álbum, solo había 36 colocadas en éste. Concluimos que una tarjeta de visita suelta, donde aparecen Constantino y su hermano Agustín en Veracruz (anexo 2), probablemente pertenecía originalmente al álbum. De forma que, incluyendo la imagen mencionada, se reprodujeron 37 imágenes, que son las que conforman el corpus de este ensayo.

cuál era la colocación original de las fotografías en el álbum. Se reprografió en el orden en que se encontró en el acervo (ver anexo 1) pero es probable que anteriormente haya sido desmontado, se le hayan extraído algunas fotografías y después vuelto a montar, alterando su orden original.²⁷ Se ha perdido para siempre el acomodo que Constantino dio a las imágenes en su época.

Más de la mitad –21 fotografías– son tarjetas de visita, sólo tres de ellas probablemente son de la década de 1860, el resto son de entre 1890 y 1900, lo cual indica que en Oaxaca este formato perduró hasta finales de aquella centuria, mientras que en otras partes del mundo ya estaba prácticamente en desuso. También hay 12 *cabinet cards*, tres formato Victoria y una postal. La mayoría están fechadas en la última década del siglo XIX.

Es muy probable que casi todas las fotografías sean impresiones en albúmina, proceso descubierto por Louis-Desiré Blaquart-Evrard en 1850. De acuerdo con el investigador Juan Carlos Valdez Marín, la mayor parte de la producción fotográfica del siglo XIX se encuentra realizada mediante este proceso.²⁸

²⁷ Creemos que es posible que falten 6 imágenes de la composición original debido a que todas las fotografías excepto una (la foto número 32), tienen una anotación a lápiz al reverso: las siglas "A.O" seguidas de un número consecutivo y una "P" al final, el numeral no encaja con el orden de la reprografía, aunque no se alejan mucho entre sí, por ejemplo, la segunda fotografía reprografiada tiene la anotación a lápiz "A.O-4P". El álbum tiene espacios para 44 fotografías y los numerales de las anotaciones a lápiz llegan hasta el número 43, quizás esto es un indicio de la cantidad de fotografías que había originalmente en el álbum. De acuerdo con Javier Juárez, encargado del acervo José F. Gómez en 2015, estas anotaciones no son de la catalogación actual del acervo, sino de alguna ubicación anterior. Hasta el momento desconocemos su origen y significado exactos. Para mayores referencias, ver anotaciones en el anexo 1.

²⁸ Juan Carlos Valdez Marín, *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos* (México: Alquimia Uno, 2008), 50.

1.3.2 Los estudios en el álbum: el lugar donde comenzaba la construcción de la imagen

Los estudios oaxaqueños identificados en el álbum son Salas Argüelles, José P. Monterrubio, Monroy y Rico, y Antonio Salazar.²⁹ También hay estudios de otras ciudades de México: San Luis Potosí (Emilio G. Lobato), Veracruz (Diego V. Agüero) y México D.F (Fotografía Daguerre, Wolfenstein, Cruces y Cía.); y del extranjero: Roma (Federico Filoni) y Londres (William Whiteley), así como de un fotógrafo que firma como Avilés, cuya identidad desconocemos aún (anexo 1, imagen 20).



5. Anuncio de Antonio Salazar en 1894

²⁹ Para mayor información, ver anexo 3, "Estudios en el álbum y en la hemerografía".



Imagen 6. Retrato de Antonio Salazar. Reproducción tomada de colección privada



Anuncio de Antonio Salazar en 1897

Durante la última década del siglo XIX en la ciudad de Oaxaca, el retrato fotográfico de estudio ya recogía los rostros de un amplio rango de clases sociales, desde prostitutas, aguadores, cargadores y otros oficios para el control

gubernamental,³⁰ hasta señoras y señoritas de la alta sociedad y familias *de buena cuna*, pasando por clases medias que deseaban ascender en el escalafón social. En la prensa de la época encontramos anuncios de algunos estudios; en 1891 José P. Monterrubio anunciaba que hacía "amplificaciones, grupos, vistas y todo cuanto se desee",³¹ además de retratar a domicilio dentro y fuera de la capital. Antonio Salazar –quien hizo algunas de las fotografías de identificación de oficios mencionadas anteriormente– anunciaba en 1894 todas sus novedades (imagen 5), en cambio, al fotógrafo José M. Salas Argüelles en 1897, la palabra "fotografía" le bastaba para anunciar todos sus servicios (imagen 7).

El lugar donde comenzaba la construcción de la imagen era el estudio fotográfico. El retratado iba al estudio a hacerse una fotografía, generalmente con la idea de plasmar una versión mejorada de sí mismo –o proyectarse como *un otro* que aspiraba o jugaba a ser–, en tanto que el fotógrafo debía conceptualizar la toma para satisfacer a su cliente y al mismo tiempo demostrar su maestría en este arte,³² para lo cual era frecuente el uso de manuales³³ para lograr un retrato que cumpliera con los estándares de la retratística de la época.

³⁰ Véase Cuauhtémoc Medina, "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño", en *XVII Coloquio internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América*. Tomo II., Gustavo Curiel *et al.*, ed., (México: UNAM-IIE, 1994), 577.

³¹ *El adelanto*, año 1, no. 17, 29 de noviembre de 1891, s/p.

³² El término "arte" lo entendemos en el contexto de los manuales de la época, para C. Klary, uno de sus autores, significa saber hacer, tener una habilidad para algo. Falta dar la fuente de Klary

³³ *El Efecto pictórico en fotografía* de Henry Peach Robinson fue un libro medular para la práctica fotográfica en los estudios, al que siguieron otros manuales como *El fotógrafo retratista*, de C. Klary, y el manual de Eduardo de Bray, las tres obras nos servirán en este ensayo para comprender los retratos de la época.

José Antonio Rodríguez explica el mecanismo de interacción entre retratado y fotógrafo como "un círculo de mutuos juegos –o necesidades– de representaciones [...]".³⁴ A esta dinámica agregaría el papel del coleccionista de las fotografías, quien concluye este ciclo "inmortalizando" al fotografiado en su álbum. Siguiendo esta idea, las imágenes en este álbum se construyen por distintos agentes en dos momentos diferenciados: el ritual del estudio fotográfico, en el que el retratado – quien, en dado caso, pone un texto al reverso de su imagen– acude al fotógrafo para que construya una imagen idealizada de su persona; después, la tarjeta de visita completa su significado en el ritual del intercambio y colección de imágenes, culminando con el acto de quien recibe la fotografía y la integra a un álbum.

1.3.3 Estudio de caso: 8 retratos

El eje de nuestro análisis es una selección de ocho fotografías, las cuales elegimos con base en dos temáticas que corresponden a dos usos de la imagen en este álbum: efigies de un hombre y su estirpe; y colección y galería de masculinidades afectuosas. En la primera temática presentaremos fotografías que desencadenan relatos de identidad individual y familiar de nuestro personaje. La segunda se refiere al conjunto de fotografías que expresan la identidad colectiva en la que se insertaba Constantino y que son mayoría en este álbum: retratos de hombres jóvenes que le dedican su imagen manifestando distintos sentimientos. En este grupo, los textos al reverso complementan las fotografías al investir las de

³⁴ José Antonio Rodríguez, "Un acto de ficción (fidedigna)", en *Nuevo León - Imágenes de nuestra memoria* (Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004), 109.

intenciones discursivas verbales que invitan al análisis, por ser reveladoras de ideas en torno a los usos sociales que tuvieron –patentizados en el ritual del intercambio y colección de imágenes–, mismos que abordaremos en el tercer capítulo.

De manera transversal a estos ejes temáticos, y a manera de primer acercamiento al álbum, examinaremos los aspectos estilísticos –la construcción de la imagen en el estudio fotográfico– de esta selección para trazar diálogos entre las soluciones formales de la imagen y sus usos y significados; entre lo que vemos y *no vemos* en las fotografías. Para el análisis formal de las imágenes abordaremos aspectos tales como la composición, la iluminación, los fondos, el *atrezzo*,³⁵ la pose y el vestuario. En términos generales encontramos dos tipos: las imágenes de figura entera con fondo y/o *atrezzo*; y las de busto o de medio cuerpo, austeras y con fondo neutro, el más frecuente en el álbum. Entre ambos tipos, las imágenes oscilan entre la puesta en escena y el acercamiento al rostro del individuo para resaltar los rasgos individuales.

La composición se refiere al proceso de arreglo de los elementos de un retrato para lograr un aspecto armonioso, de acuerdo con convenciones heredadas del retrato pictórico. En términos generales los manuales recomendaban las composiciones angular y piramidal.³⁶ Tanto Disdéri como Robinson aconsejaban seguir las reglas de composición de los grandes maestros de la pintura. El fotógrafo

³⁵ *Atrezzo* es el conjunto de accesorios para la puesta en escena de la fotografía, tales como mobiliario y utilería.

³⁶ Amézaga Heiras, "Retratos y originales", 140.

debía observar cuestiones como el estudio de la figura humana, balance de líneas, estudio de la luz y la sombra, expresión y composición, además de los fondos y el *atrezzo*. La pose y el vestuario eran signos fundamentales para construirse una identidad basada en apariencias y actitudes aprendidas de otros retratos. Pero también podían ser un elemento de distinción, pues mediante éstas el sujeto podía representar rasgos de personalidad propios y anhelados.

Este análisis nos ayudará a comprender y enlazar entre sí los significados que tuvieron la producción, el intercambio y la colección de estas imágenes en su tiempo. El álbum es un espacio de exhibición compacto, portable y privado que el propietario construyó para explicar su existencia. No ha dejado de ser esa máquina mnemotécnica de la que habla Debroyse, que ahora reactivaremos desde una mirada histórica. Las fuentes escritas sustituyen la voz desaparecida de Constantino.

Efigies de un hombre y su estirpe

El charro dandi

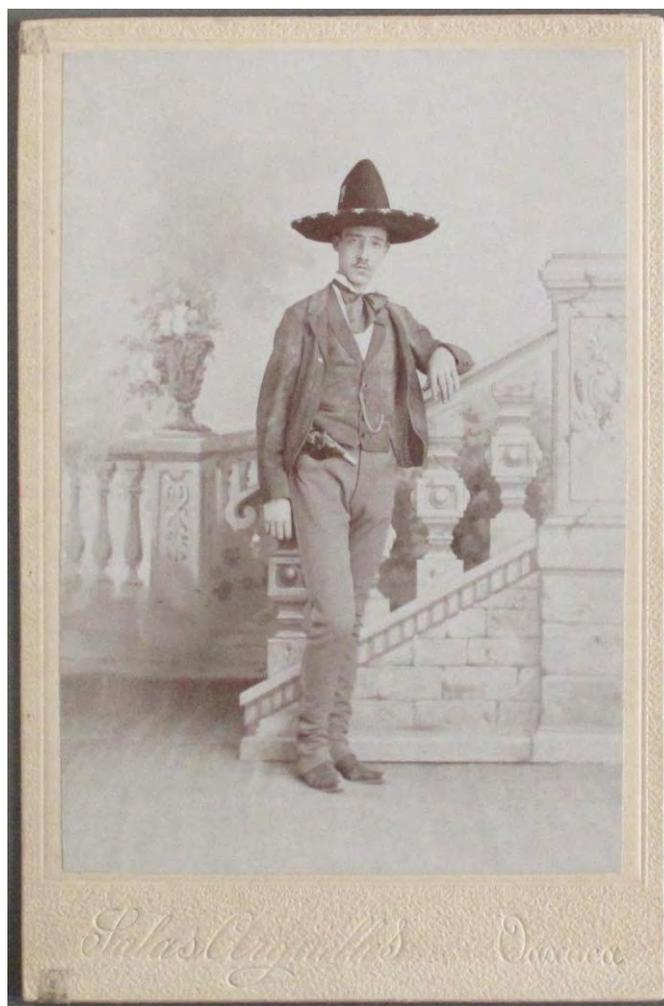
Es harto probable que la primera fotografía del álbum, una *cabinet card* del estudio fotográfico Salas Argüelles (imagen 7), nos presente al dueño del álbum a principios de la década de 1890: Constantino Rómulo Canseco Carriedo, quien por entonces tendría 17 años.³⁷

³⁷ Nacido el 17 de febrero de 1873 en la ciudad de Oaxaca, de acuerdo con el acta de nacimiento en el Archivo Histórico del Estado de Oaxaca (localización exacta por cotejar).

La iluminación es homogénea, nos permite ver por igual todos los elementos de la toma, sin embargo el encuadre abierto nos aleja del encuentro con la mirada de Constantino, ya de por sí desviada de la cámara. Está vestido de charro, en pose de contraposto,³⁸ uno de los códigos de representación que se originó en la estatuaria griega, se transportó a la pintura y que la fotografía heredó. El joven recarga el brazo sobre una balaustrada plana, delante de un fondo que representa una terraza.

Los fondos pintados de exteriores eran utilizados frecuentemente desde los primeros años de la fotografía, representaban balcones o terrazas de palacios o casas de campo, evocando la buena cuna y gusto que se quería atribuir al retratado. Un fondo muy similar aparece en otra fotografía del álbum (anexo 1, imagen 4).

³⁸ Pose de pie en la que una rodilla está flexionada y la otra estirada. Y la cadera se ladea dando a la espalda una curva en forma de "S".



8. Retrato *cabinet card*, Salas Argüelles, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

La representación del charro ya era un tema recurrente en la fotografía de estudio.³⁹ El charro mexicano tiene su origen en Salamanca (España) y fue adaptado en territorio novohispano. Los primeros charros fueron los hacendados ganaderos y

³⁹ Para complementar este punto de vista, entre las fuentes de estudio más conocidas sobre los estereotipos nacionales, encontramos tres estudios de Ricardo Pérez Montfort: *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*, (México, CIESAS-Publicaciones de la Casa Chata: 2007), *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos* (México, CIDHEM-CIESAS: 2000), y *Estampas del nacionalismo popular mexicano* (México, CIESAS-CIDHEM: 2003).

sus sirvientes,⁴⁰ desde entonces se fue construyendo su imagen como un arquetipo de masculinidad mexicana aristócrata, airosa y gallarda, que durante los siglos XIX y XX adquirió distintos matices:

El charro es noble, leal y valiente hasta la temeridad. Con deleite se juega la vida por quedar bien ante las mujeres hermosas que lo cautivan. Es hospitalario y sentimental; toca la guitarra con amor, canta y baila con alegría y donaire [...] Por tradición es el símbolo genuino nacional, y en la historia ha surgido su bizarra estampa. El charro ha sido, es y será, la representación simbólica de mi adorada Patria.⁴¹

En numerosas fotografías de estudio de la época podemos ver a hombres retratados en traje de charro, interpretando una masculinidad aristócrata nacionalizada. Es interesante la adición a este traje identitario –tomado en este siglo como estandarte de lo nacional por un sector de la élite nacional– de un elemento importante en la imagen del hombre moderno europeo, y que vendría a modificar la percepción del tiempo del mundo occidentalizado: el reloj de bolsillo, cuya presencia notamos por la cadena que cuelga de la chaqueta (imagen 8).

El patriarca liberal

La siguiente es una fotografía del padre de Constantino, Agustín Canseco Fernández; abogado, diputado y gobernador del estado de Oaxaca en dos ocasiones entre 1886 y 1888.⁴² Aunque probablemente estaba en la parte final del álbum, es importante resaltar la presencia de su imagen en la colección, y por lo tanto en la construcción

⁴⁰ Carlos Rincón Gallardo, *El libro del charro mexicano* (México: Porrúa, 1977), 8.

⁴¹ Rincón Gallardo, *El libro del charro*, 8.

⁴² Manuel Zárate Aquino, *Pequeño diccionario enciclopédico de Oaxaca* (Oaxaca: Universidad José Vasconcelos, 1995), 73.

del relato de identidad de Constantino.⁴³ Como observa Alain Corbin: "Para el burgués, obsesionado con el papel de héroe fundador, ya no se trata, como en otros tiempos para el aristócrata, de inscribirse en la continuidad de las generaciones, sino de crear una estirpe, cuyo prestigio habrá de inaugurar él mismo con su triunfo personal".⁴⁴

Esta tarjeta del estudio de José P. Monterrubio, es un retrato de busto en formato ovalado, a tono con retratos pictóricos de corte realista y naturalista que menciona Deborah Dorotinsky en su ensayo sobre este género durante la Reforma: los pintados por Santiago Rebull de Benito Juárez y Porfirio Díaz, retratos de busto con fondos neutros y sin escenificación, con poses casi frontales.⁴⁵ También remite inmediatamente a las tarjetas de visita de Juárez que circularon durante el siglo XIX, en las que el prócer miraba a la cámara con gesto adusto.

Monterrubio tuvo la intención de hacer un equilibrio entre luces fuertes del lado derecho y sombras del lado izquierdo, con miras a lograr el "alumbrado correcto", como el recomendado por revistas fotográficas de la época.⁴⁶ Lo que

⁴³ La figura de su padre también se evoca en el álbum a través de la fotografía que le dedica Rafaela Varela, quien era esposa de Félix Díaz, hermano de Porfirio Díaz (ver anexo 1, imagen 21). Cabe la posibilidad de que varios de los retratos de mujeres e infantes no identificados sean de sus hermanos y de su madre. Existe un retrato femenino firmado por Soledad Mendoza en 1868, que está dedicado a la madre de Constantino, Doña Soledad Carriedo [Larrañaga] de Canseco (ver anexo 1, imagen 22).

⁴⁴ Alain Corbin, "Entre bastidores - El individuo y su traza", en Philippe, Ariés y George Duby, dirs., *Historia de la vida privada* (Madrid: Taurus, 1991), 400.

⁴⁵ Deborah Dorotinsky, "Rostros frente a Juárez. El retrato en la pintura y la fotografía durante La Reforma", en Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, coord., *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano* (México: SHCP-UAM-UABJO, 2007), 228.

⁴⁶ "Obsérvese el valor que se ha asegurado en las luces intensas, desde la frente hasta la barba del lado alumbrado de la cara; en seguida el calor de las sombras del lado opuesto. Es de notarse también

obtuvo fue un contraste entre luces y sombras que provocaron dramatismo en la expresión, especialmente en la mirada, la cual probablemente en su tiempo confrontaba con autoridad patriarcal al dueño del álbum. "El contacto visual es peligroso", escribe John Gage, señalando que a diferencia del retrato pictórico, la cámara fotográfica facilitaba que el retratado mirara directamente, pues el fotógrafo se podía ahorrar la incomodidad de verlo a los ojos por tiempo prolongado.⁴⁷



9. Retrato tarjeta de visita, José P. Monterrubio, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

la viveza en expresión de los ojos, debido á que han recibido la proporción justa que les corresponde de luz", en Walter Thurston, "Alumbrado superior, lateral, de frente y correcto", *El fotógrafo mexicano* 6, México, enero de 1909, 175.

⁴⁷ John Gage, "Photographic likeness", en *Portraiture. Facing the Subject*, Joanna Woodall, ed., (Manchester: Manchester University Press, 1997), 125.

El padre de Constantino está vestido sobriamente, con saco, chaleco, corbata⁴⁸ y camisa clara, conjunto característico del burgués que buscaba diferenciarse de la antigua aristocracia mediante colores sobrios, austeridad, sencillez y uniformidad en el vestir, y que encontramos repetidas veces en los retratos masculinos del álbum. La vestimenta era un acto político de un nuevo orden social, en contra de las telas brillantes y coloridas que usaba la nobleza en el siglo XVIII, como brocados, sedas, damascos y terciopelos. Como lo afirma Philippe Perrot, la nueva vestimenta encarnaba la justificación ideológica y la legitimación social de la burguesía, reafirmaba conceptos de "modestia, esfuerzo, propiedad, reserva y control propio, que eran la base la respetabilidad burguesa".⁴⁹

En el retrato de estudio no sólo se ostentaba la buena reputación del retratado, sino también del fotógrafo. Detrás vemos el sello del estudio José P. Monterrubio, el cual, en cada una de sus partes anuncia los premios que ha obtenido; en el listón superior: medalla de plata 1880 y 1883; en la parte central, dos pares de medallas con las leyendas: "Exposición de 1883 - Sociedad de Artesanos Oaxaca", "Premio al mérito - Sociedad de Artesanos de Oaxaca 1880"; y en el lado inferior una guirnalda para cerrar la composición.

⁴⁸ Muchas veces también se usaba el *cravat*, que es una corbata gruesa que se usaba en el siglo XIX y que se anudaba al cuello de diversas formas.

⁴⁹ Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 30-32.

Rompiendo la norma: dos jóvenes cosmopolitas y refinados

Constantino era uno de los mayores de aproximadamente una decena de hermanos. Agustín,⁵⁰ uno de los menores, formó parte importante de su biografía, pues junto a él vivió la última etapa de su vida. En diciembre de 1896, los dos hermanos viajan a Veracruz y se hacen una fotografía en el estudio de Diego V. Agüero (imagen 10). El formato apaisado de esta imagen no era común en la época, tampoco lo eran las poses, la escenificación, ni la posición de cámara a nivel de piso que vemos en ella. El conjunto formado por la vestimenta y las poses relajadas se antojan como una puesta en escena que refiere más a representaciones modernistas –vienen a nuestra mente obras como *Almuerzo sobre la hierba*, de Edouard Manet (1863)–,⁵¹ que a los códigos del retrato academicista.

⁵⁰ Agustín Pompello Feliciano Canseco Carriedo, fue bautizado el 20 de junio de 1877, era aproximadamente cuatro años menor que Constantino. *FamilySearch* "México, bautismos, 1560-1950," Agustín Pompello Feliciano Canseco, 20 Jun 1877; Oaxaca de Juárez, Oaxaca, Mexico, referencia v 113 p 120; FHL microfilm 611,003, accesado el 10 de mayo 2015, <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NDPL-Q52>

⁵¹ Obra de la colección del Museo de Orsay, en París (Francia).



10. Retrato tarjeta de visita, Diego V. Agüero, finales del siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"Recuerdo. Nos retratamos en Veracruz el 20 de Dic. de 1896. Agustín y Tino."

Enmarcado por elementos arquitectónicos –balaustradas del lado izquierdo y parte de una edificación del lado opuesto– el fondo representa el convencional jardín palaciego, delante del cual el fotógrafo y los retratados recrearon un momento de ocio al aire libre. Sentados en el piso, los hermanos se deleitan con música y cerveza. Agustín –a la izquierda– toca una jarana jarocho mientras Constantino, quien parece más cómodo en la pose, se atreve a mirar hacia la cámara y, con los labios entreabiertos, alza su copa. Podemos ver la etiqueta de la cervecería Moctezuma, empresa fundada en ese estado en 1894.⁵²La cerveza era una bebida de

⁵² Gabriela Recio, "El nacimiento de la industria cervecera en México, 1880-1910", en *Cruda realidad: producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina, siglos XVII-XX*, coord., Ernest Sánchez Santiró (México D. F.: Instituto Mora, 2007), 159.

lujo, inasequible para las clases populares,⁵³ pues el auge de esta industria en México aún estaba por venir.

En la construcción de actitudes más desembarazadas y casuales, dejan de lado las chaquetas, las corbatas, los relojes de bolsillo y las poses rígidas, y usan prendas más relajadas de la moda europea de la época –fundamentalmente inglesa–, como la boina y la *flat cap*, los tirantes, los pantalones de *tweed* y las camisetas de manga larga. La boina que lleva Agustín y la *flat cap* de Constantino, fueron usadas a principios del siglo XIX por campesinos de la frontera entre España y Francia,⁵⁴ y de Inglaterra,⁵⁵ respectivamente, y después su uso se extendió a todas las clases sociales, inclusive se volvió parte de la vestimenta de campo de la aristocracia. La exhibición de los tirantes y las camisetas –prendas que no estaban diseñadas para mostrarse, pues iban debajo de la ropa– acentúa el discurso de relajar la imagen conservadora del caballero burgués. La vestimenta se relaciona directamente con las poses de los retratados, pues les da confort y libertad de movimiento.

En la parte posterior de la tarjeta, uno de ellos dejó constancia escrita de la función atribuida a la imagen en su época y del hecho que desearon revivir en el futuro a través de esta: "Recuerdo. Nos retratamos en Veracruz el 20 de Dic. de 1896. Agustín y Tino." Esta fotografía es por demás interesante, pues en ella confluyen una serie de signos multiculturales imbricados con las poses, el vestuario

⁵³ Recio, "El nacimiento", en *El nacimiento de la industria*, coord., Sánchez Santiró, 163.

⁵⁴ Adam Geczy, "Beret", en *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*, ed., Annette Lynch et al. (Lanham: Rowman & Littlefield, 2015), 26.

⁵⁵ Naomi Braithwaite, "Flat Cap", en *Ethnic Dress*, ed., Lynch et al., 123.

y el *atrezzo*, que denotan el refinamiento desembarazado y cosmopolita que quisieron proyectar el fotógrafo y los retratados; una modalidad que rompe con la normativa de sobriedad que vemos en la mayoría de los retratos del álbum. Por su tema y su carga afectiva, esta imagen sirve de enlace con la siguiente temática.

Inventario/Galería de masculinidades afectuosas

La vida de Constantino se desarrolló principalmente en tres lugares: Michoacán, Oaxaca y Ciudad de México. El álbum contiene fragmentos, rastros visuales y escritos de cada una de estas etapas de vida. En cada uno de estos lugares, Constantino estableció relaciones interpersonales que propiciaron la creación, intercambio y colección de imágenes.

Recuerdo amistoso de dos hombres modestos

Dos jóvenes dedicaron a Constantino una tarjeta de visita del estudio Fotografía Daguerre, en la ciudad de México, como "recuerdo de amistad" (imagen 11). La iluminación es homogénea y frontal. El encuadre cerrado de figura entera y la ausencia de *atrezzo*, permiten que apreciemos completamente la impecabilidad de sus trajes y el recato de sus poses. Los dos llevan relucientes zapatos, uno porta *cravat* y pañuelo en el bolsillo del saco, y el otro solamente una corbata de moño. Ambos posan de la misma forma: de pie, con el cuerpo dirigido hacia la izquierda y un pie delante del otro. El primero tiene la mirada lejana y el de la derecha –quizá el

más joven- mira hacia la cámara rompiendo –intencionadamente o no- con la uniformidad de las poses.

La pose es totalmente erguida, lo que hace que predominen las líneas verticales. Pareciera que en el proceso de creación de la fotografía, intentaron añadir variación a esta uniformidad ocultando las manos en los sacos, gesto que simbolizaba elegancia y distinción, y que ya tenía una larga historia detrás. La posición de la mano del joven de la derecha trae a la mente la pose en *Retrato de Napoleón en su gabinete de trabajo* (1812), de Jacques Louis David,⁵⁶ cuyos orígenes incluso se pueden rastrear en el retrato pictórico desde el siglo XVIII⁵⁷ y que se volvió un estereotipo de nobleza que tuvo múltiples derivaciones hasta volverse común. El fondo, que simula el interior de una casona con un ventanal del lado derecho, queda relegado en segundo plano, parece ser que lo más importante aquí era hacer gala de la modestia: *ostentar* la sencillez del individuo, ejemplificada en la sobria vestimenta y la pose honorable.

⁵⁶ Obra de la colección de la Galería Nacional de Arte, en Washington D. C. (Estados Unidos de América).

⁵⁷ Arline Meyer, "Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century 'Hand-in-Waistcoat' Portrait", *Art Bulletin* 77, núm. 2 (1995), 45-64.



11. Retrato tarjeta de visita, Fotografía Daguerre, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

Aunque en el álbum ésta es la única fotografía en su tipo –además de la anteriormente mencionada de Constantino y su hermano–, los retratos de parejas o grupos de hombres eran comunes en la fotografía de estudio en diversas partes del orbe,⁵⁸ mediante estos generalmente se deseaba representar lazos cariñosos entre ellos, independientemente del tipo de relación que tuvieran. En contraste con la gravedad y seriedad de las actitudes de esta imagen, muchas veces los hombres se

⁵⁸ Russell Bush, *Affectionate men: A Photographic History of a Century of Male Couples, 1850's to 1950's* (Nueva York: St. Martin's Press, 1998), 10.

fotografiaban representando una actividad, como jugando ajedrez o cartas, bebiendo con otros hombres o incluso escenificando riñas.

Los textos dedicatorios difícilmente se pueden leer, pues el sello del estudio cubre casi todo el reverso, el cual está compuesto por una cámara cubierta con guirnaldas de flores y un paño que van enredados al tripié, y que sostienen dos querubines en la parte superior, en la punta de este paño-guirnalda cuelga una placa con las iniciales "JM", que se refieren a su propietario, José Martínez Castaño, quien estableció su estudio, Fotografía Daguerre, en 1900.⁵⁹ Debajo del sello, hay una leyenda que indica "Este retrato se puede amplificar hasta tamaño natural. Las negativas siempre se conservan".

El clérigo: entre la modernidad y el viejo régimen

Otra imagen del álbum, una cabinet card del estudio de José P. Monterrubio, muestra a un joven sacerdote con el traje clerical completo (imagen 12). En el conjunto formado por la vestimenta, la pose y el *atrezzo* observamos la composición piramidal que recomiendan Robinson y Klary. Posa en contraposto, su cabeza está girada hacia el lado opuesto en que se dobla su rodilla, atendiendo al balance de líneas que recomendaban los manuales de la época. El fotógrafo creó un ligero juego de luces y sombras, aprovechando las pesadas telas del traje y del mantel, persiguiendo quizás el "efecto pictórico" en la fotografía. El fondo –pintado en

⁵⁹ José Antonio Rodríguez "Martínez Castaño, José", en Catálogo de exposición *Nosotros fuimos*, Amézaga Heiras, *et al.* (México, INBA-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2015), 204-205.

perspectiva diagonal para crear este efecto– evoca los amplios interiores de un palacio, con un cortinaje y un macetón del lado izquierdo.

Un elemento central del *atrezzo* es una silla estilo Thonet,⁶⁰ símbolo de la era industrial y su expansión global. Ésta se incorpora a los códigos de representación del retrato pictórico real que para entonces ya estaban trillados –pues a mediados del XIX Robinson ya criticaba la falta de originalidad del "eterno libro que vemos en las manos de los fotografiados"–⁶¹: un bonete encima de un cojín con borlas sobre la mesa, en el que el religioso posa una mano, mientras que en la otra sostiene un libro. Un referente cercano es el retrato de Maximiliano de Habsburgo que pintó Albert Graefle en 1865,⁶² en el que el emperador posa también en contraposto, entre una mesa con un cojín –encima del cual reposa su corona– y una silla ricamente decorada, con un majestuoso ventanal y cortinaje de fondo.

⁶⁰ La silla es estilo Thonet modelo no. 14, creada por el alemán Michael Thonet a finales de la década de 1850, la cual fue la primera silla industrial y "uno de los productos más exitosos de la historia de la producción industrial masiva".

"Chair no. 14. Michael Thonet and Sons", Museo Vitra de Diseño, accesado el 3 de mayo de 2015, <http://www.design-museum.de/en/collection/100-masterpieces/detailseiten/sessel-soehne.html>

⁶¹ Robinson, *Pictorial Effect*, 93.

⁶² Obra resguardada en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (México, D. F.)



12. Retrato cabinet card, José P. Monterrubio, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

Aunque el reverso tiene mucha información, Joaquín Ortiz pudo escribir una dedicatoria legible sobre él: "Al joven Constantino Canseco. Clerigo iniciado. Apreciable hermano: no dudes nunca del verdadero cariño que te consagra quien te dedica como un recuerdo el presente. Joaquín Ortiz. 1-23-90 Colegio Clerical Guadalupano". Dedicatorias como ésta representan una intención de otorgar mayor fuerza de representación a la fotografía, como antídoto a la fórmula de retrato que, según Patricia Massé Zendejas, cancela la posibilidad de representar a un sujeto en particular y anula la identidad individual.⁶³

⁶³ Massé Zendejas, *Cruces y Campa*, 21.

Las relaciones de Constantino con miembros del clero pueden verse claramente en el álbum, pues de los 26 retratos masculinos en el álbum, seis son de clérigos (ver anexo 1, imágenes 4, 6, 15, 18 y 28) lo cual no es aislado de su contexto, pues durante el Porfiriato el poder del clero se revitalizó en Oaxaca, y se convirtió en un agente importante del poder de Díaz en todo el país, en gran parte a través de la acción del arzobispo Eulogio Gillow.⁶⁴

Cabezas y hombros: ¿nuestra verdad?

La mayoría de los retratos del álbum son de busto,⁶⁵ lo cual sugiere su popularidad a finales de siglo. De este formato había distintos tipos: los de óvalo,⁶⁶ los de encuadre completo (imagen 15) y los viñeteados (imagen 13), éste último caracterizado por sus contornos difuminados hasta el blanco. Un formato muy similar era el de medio cuerpo (imagen 14), donde se puede ver al fotografiado de la cintura hacia arriba.

Klary afirmaba que casi siempre se pedían retratos de busto, lo cual atribuía al frecuente "mal gusto" de los fotógrafos que amontonaban accesorios sin relación alguna con el asunto principal en un retrato: el rostro.⁶⁷ A diferencia del carácter teatral de las imágenes de figura entera con *atrezzo*, en las de busto es notoria la sencillez de los elementos y el papel protagónico de la cara, pues mediante su

⁶⁴ Mark Overmyer-Velázquez, *Visions of the Emerald City* (Durham: Duke University Press, 2006), 70-97.

⁶⁵ Estos retratos se caracterizan por mostrar sólo la cabeza y la parte superior del torso del retratado, principalmente los hombros.

⁶⁶ Ver p. 59, imagen 23

⁶⁷ C. Klary, *El fotógrafo retratista* (León: Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1982), 46.

escrutinio se esperaba conocer los rasgos de personalidad de cada retratado – siguiendo la ideología fisonomista de la época, en que se pensaba que la faz reflejaba fielmente la psique de las personas.

Robinson sostenía que la fotografía vino a enseñarle individualidad a la pintura,⁶⁸ pues una de sus grandes novedades era la representación instantánea del detalle que diferenciaba a un sujeto de otro, lo cual no era a veces muy fácil de lograr en la pintura. A partir de esta supuesta capacidad de mostrar fielmente los detalles de un individuo para su escrutinio, se manifiesta una intención de encarnar la imagen, de estar en el lugar de la imagen, derivando en el delirio del retrato fotográfico: que la imagen de la persona no sólo se le parece; *es* la persona.

No obstante el supuesto realismo que acarreaban estas imágenes en comparación con las de *atrezzo*, aún vemos en aquellas herramientas de idealización; efectos visuales tanto en la posición del retratado, el fondo o la impresión de la imagen; balance de líneas (variación entre dirección de cabeza y hombros), fondos degradados y viñeteados. Aún hoy en día es común decorar nuestra imagen propia con algún efecto, filtro, postura o actitud.

"Cabezas y hombros, como si esas partes de nuestros cuerpos fueran nuestra verdad",⁶⁹ señala John Tagg cuando cuestiona la naturalización de esta convención del retrato, que se puede rastrear desde los tiempos grecorromanos. En este

⁶⁸ Robinson, *Pictorial Effect*, 81.

⁶⁹ John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 52.

formato observamos una menor variación de los elementos entre fotografías, lo cual acentúa la homogeneización de las poses que, como señaló Debroise, daba cierta anonimidad a los retratados.⁷⁰

También las dedicatorias al reverso tendían a uniformarse. En la mayor parte de las fotografías del álbum distinguimos dos principales convenciones en las dedicatorias; la imagen obsequiada inequívocamente como prueba y la regalada como recuerdo. A pesar de la creencia general de la época en la elocuencia del rostro, es interesante que en las dedicatorias de la siguiente serie de retratos exista cierta tensión en la relación de correspondencia exacta entre la imagen y los sentimientos de los retratados.

El primero (imagen 13) muestra a un hombre de cabello rizado, en cuya vestimenta llama la atención la ausencia de corbata o *cravat*, a diferencia del resto de los retratos masculinos.⁷¹ Debajo del poco sutil viñeteado vemos el sello color violeta de Antonio Salazar, mismo que aparece en algunas fotografías de prostitutas de los registros gubernamentales.⁷² Al reverso, el joven deja entrever la obsesión de la época por lograr que la fotografía generara afectos de la misma forma que una persona real, y que la percepción de la imagen coincidiera exactamente con la imagen mental que el observador tenía de la persona:

⁷⁰ Debroise, *Fuga mexicana*, 65.

⁷¹ Como lo señala Phillipe Perrot, (*Fashioning*, 119), entendido como signo, este accesorio –a la vez que uniformaba apariencias– tenía el poder de conferir distinción, pues había cierta libertad en el uso de los colores y en la forma de anudarlo, que apelaban al buen gusto del usuario.

⁷² Cuauhtémoc Medina, "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño", en *Arte, historia e identidad*, ed., Gustavo Curiel *et al.*, 591.



13. Retrato tarjeta de visita, Antonio Salazar, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"Tino: La amistad bien comprendida vale un tesoro y si el presente, lo encuentras digno de confiar, el último lugar de tus amigos, aceptalo [sic] como una demostración de la grande simpatía y profundo cariño que siente hacia ti, el corazón de tú amigo.

Miguel Juárez
Oaxaca Mayo 22 de 1895"

En la siguiente tarjeta de visita (imagen 14), vemos a un joven con reloj de cadena visible, saco, chaleco y *cravat* color claro. A pesar de que es una toma cerrada y no hay *atrezzo*, el fotógrafo usó la iluminación lateral, y las tonalidades del fondo y del retratado para crear balance en la composición, pues la parte oscura del fondo contrasta con el tono de la vestimenta del personaje y con su costado más iluminado; y la parte blanca con la negrura de su pelo y el lado sombreado de su

cuerpo, siguiendo las convenciones de los manuales de la época.⁷³ Al reverso, apela a la debilidad de la imagen en cuanto a prueba fidedigna de amistad:



14. Retrato tarjeta de visita, Salas Argüelles, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"A mi estimado y fino amigo el Sr. Lic. Constantino Canseco. Tino: Si este es un vinculo por el que se estreche más nuestra amistad, concervelo [sic] como devil [sic] prueba [sic] del verdadero afecto que por Ud. se guarda en el corazón de su amigo Rafael Barberena"

Por último, tenemos el retrato firmado por Vicente J. Cabrera, de autor no identificado (imagen 15). Con una iluminación homogénea y delante de un fondo totalmente neutro, el hombre posa con el riguroso uniforme del hombre moderno. En la corbata tiene un pequeño prendedor en forma de trébol, acaso la insignia de

⁷³ Klary, *El fotógrafo*, 44.

pertenencia a algún club o asociación. La variación entre cabeza y hombros es muy sutil, su postura es casi frontal, acercándose tal vez a una fotografía de identificación. La frontalidad en el retrato del XIX era un código de inferioridad social, pues al ser leído en contraste con las asimetrías de las poses aristocráticas, significaba la "brusquedad y 'naturalidad' de una clase culturalmente sencilla".⁷⁴ No obstante la crudeza visual que, siguiendo esta lógica, significaría mayor realismo en la imagen, la dedicatoria sugiere que la cámara es incapaz de retratar sus sentimientos:

¿Estamos ante simples figuras retóricas para enaltecer los sentimientos hacia una persona, o estas dedicatorias se pueden interpretar como indicios de la existencia de algunos observadores⁷⁵ que tenían conflictos para concebir la imagen propia como instrumento capaz de expresar lo intangible?

Que la mayor parte de las fotografías sean de busto puede ser indicativo de un momento en el gusto de los estudios y su clientela, en que preferían retratarse con menos elementos, definiendo y dignificando su identidad mediante nuevas cualidades atribuidas a su individualidad, a través de la posibilidad del escrutinio del rostro. Las formas de representación de la aristocracia pervivían en la

⁷⁴ Tagg, *El peso de la representación*, 53.

⁷⁵ Entendiendo al observador como lo describe Jonathan Crary en *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: CENDEAC, 2008), 23: "alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones [...] Nunca hubo ni habrá un espectador reflexivo que aprehenda el mundo en una evidencia transparente. Lo que hay son combinaciones de fuerzas más o menos poderosas a través de las cuales se hacen posibles las capacidades de un observador [...] no hubo un observador decimonónico único, ningún ejemplo localizable empíricamente".

composición general, mientras que nuevos códigos se añadían; una nueva honorabilidad en la sobriedad de la vestimenta y la personalización de la imagen mediante la palabra: discursos afectivos dirigidos a una persona determinada, firmas, fechas y lugares específicos.



15. Retrato tarjeta de visita, autor desconocido, finales de siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"Si pudiera retratarse mi profundo afecto y sincera amistad, sería una prueba que os daría vuestro amigo, que a falta de ello, os dedica el pte. A mi apreciable y fino amigo Constantino Canseco".

Vicente J. Cabrera
Morelia 22 de Setiembre de 1892

Comenzaban a hacerse más complejas las relaciones entre retratado y observador a través de las imágenes, cuyos significados dependían de las circunstancias específicas del contexto social general del lugar de adopción de la fotografía, así como del contexto del círculo social del dueño del álbum, los cuales abordaremos en los siguientes capítulos.

2. **Ámbito de vida de las imágenes: modernidad, élites y visualidad en Oaxaca durante el Porfiriato**

*[...] la cosa pasó en Oaxaca,
y como Oaxaca priva
por ser la tierra del Jefe,
sí señor, su tierra misma,
es oportuno que él vea
cual repercuten sus cuitas
entre todos sus amigos y cuánto ¡ay! los lastiman.*

"Ahuizotadas", El Hijo del Ahuizote, 8 de agosto de 1897

Hablar del contexto del álbum es, finalmente, hablar del contexto de quien lo formó: Constantino Canseco. En este sentido, nuestro personaje es un creador de un espacio privado, personal, que ofrece pistas de su contexto y de cómo éste influyó en él. Esto implica indagar en la adopción del fenómeno mundial de la fotografía en un contexto específico: las élites de finales de siglo XIX en la ciudad de Oaxaca.

Un domingo 9 de octubre de 1898, los miembros del Club Mitla, una asociación oaxaqueña de ciclistas, posan con sus bicicletas alrededor de un monumento (imagen 16). Un grupo conformado por 35 hombres jóvenes, 11 niños y 6 niñas "son los mismos que recorrieron en bicicleta el trayecto de Oaxaca á Mitla,

regresando el mismo día (98 kilómetros)".⁷⁶ Tomada por José V. Jáuregui –fotógrafo retratista de la época en la capital oaxaqueña– y publicada en *El Mundo Ilustrado*, esta imagen funciona como complemento del álbum; en ésta se pueden leer aspectos del contexto social que lo envuelve.

El monumento que congrega a los integrantes del club es el obelisco al 2 de abril –hoy obelisco a Porfirio Díaz–, en la calzada Porfirio Díaz, en la ciudad de Oaxaca. Los paseos en bicicleta organizados por clubes de ciclistas eran de los pasatiempos favoritos de las élites oaxaqueñas. Como apunta Overmyer-Velázquez, este medio de transporte representaba tecnología y progreso, nociones asociadas a la modernidad. También era una actividad mediante la cual los hombres de la época construían una masculinidad más refinada, a la manera europea, pues al constituirse como un deporte, fomentaba la imagen del caballero burgués: higiénico, viril, independiente, esbelto y saludable.⁷⁷

La mayor parte del grupo son hombres, algunos se colocaron sobre el monumento, la mayor parte está de pie formando varias hileras, y varios están sentados en el suelo, incluyendo a Constantino Canseco, a quien vemos marcado con el número 48, con un brazo extendido detrás de dos jóvenes (imagen 17). En el extremo derecho vemos a su hermano Agustín, de pie (imagen 18). Los hermanos van vestidos como casi todos los demás; de *flat cap* o boina, saco, camiseta de cuello

⁷⁶ "El club 'Mitla' de Oaxaca", *El Mundo*, ciudad de México, 9 de octubre de 1898, 286.

⁷⁷ Overmyer-Velázquez, *Visions of the Emerald City*, 33

de tortuga y pantalones dentro de largas botas. Varios jóvenes llevan dibujada en la playera una forma circular, quizás la insignia del club.

Con la Sierra de San Felipe como fondo, en ambos extremos la escena es completada por dos personajes que no están identificados en el pie de foto; a la izquierda, un niño vestido de sarape y sombrero, que mira a lo lejos y cuya vestimenta contrasta con la de otro niño que de pie está frente a él con su bicicleta (imagen 19); y del lado derecho un hombre vestido de traje, corbata y sombrero que posiblemente sea el vigilante (imagen 20), quien con timidez se asoma a la cámara sin acercarse demasiado al grupo.



16. Retrato de grupo, José V. Jáuregui, publicado en *El Mundo*, Ciudad de México, 9 de octubre de 1898.



17. Lic. Constantino Canseco (detalle)



18. Agustín Canseco (Jr). (detalle)



19. Niños (detalle extremo izq.)



20. Vigilante (detalle extremo der.)

El lugar de la toma es altamente simbólico del peso de la imagen de Díaz en la estructura urbana y en la producción de imágenes derivadas de las dinámicas sociales que en ésta ocurrían. Para mostrar el significado de este monumento, me remito a una descripción del mismo realizada por el arquitecto y escritor Efraín Velasco Sosa, en su reciente investigación sobre la calzada donde se construyó:

[...]se erigió en conmemoración a las batallas que encumbraron a Porfirio Díaz, en particular la toma de Puebla, en 1887. El pedestal sobre el que se desplanta el obelisco tenía en letras doradas las fechas de al menos dos batallas (2 de abril y 15 de junio), además, colocado en la cara norte, un breve busto del general, obra del escultor Ernesto Scheleske. La parte baja del fuste estaba adornada con el monograma de Díaz (PD). La inauguración la hace el gobernador Martín González [...] y según Carlos Lira Vásquez, lo hace en el marco de los festejos del natalicio de Juárez.⁷⁸

Esta imagen resume tres aspectos importantes en el contexto social del creador del álbum: la estrecha relación de Porfirio Díaz con las élites de Oaxaca y, por lo tanto, la importancia de Oaxaca en la construcción de la modernidad del país; la pertenencia de Constantino Canseco a cierto tipo de élite política beneficiada por el Porfiriato, caracterizada por la movilidad social que facilitaron los conflictos bélicos de la segunda mitad del siglo XIX en el país; y la necesidad de distinguirse visualmente –en lo público, lo privado y sus intersticios– mediante la fotografía como herramienta para acceder a la modernidad, en cuyo ámbito es notoria la mayoría masculina en el espacio público. En torno al obelisco –símbolo del progreso y poderío porfiriano– las clases altas protagonizan la toma, mientras que en las orillas aparecen fortuitamente los que no cumplían con las características de lo que se consideraba moderno; las clases menos favorecidas. Sin embargo, éstos últimos salen a cuadro, formando parte de la construcción dialéctica de la modernidad.

La modernidad es un concepto ampliamente discutido y que tiene muchas acepciones. En un contexto mundial, Rita Eder menciona dos nociones a partir de

⁷⁸ Efraín Velasco Sosa, "Calzada Porfirio Díaz" (Grupo Corporativo Gurrión [GCG]: Oaxaca, 2015 [inédito]), 4 pp.

Mathei Calinescu, en este trabajo sólo nos interesa la primera: "[...] un concepto de progreso en términos externos: crecimiento de las ciudades, transformación de hábitos de consumo, comportamientos urbanos, etc.; la otra es la modernidad estética [...]".⁷⁹

La parte visible, observable, de este complejo fenómeno es resultado de un conjunto de cambios económicos y políticos promovidos principalmente por las naciones europeas, que derivaron en transformaciones sociales aceleradas en distintos niveles, en diversos lugares del mundo que debieron europeizarse, adecuando signos, objetos y prácticas para sumarse a los deseados beneficios de la modernidad, que les permitiera ver el mundo a través de una ideología de dominación y desarrollo infinito.

Para Jonathan Crary, la modernidad es una noción útil cuando se aborda no sólo desde lo político y económico, sino también en un nivel cognitivo del observador como sujeto humano, desde "la inmensa reorganización del conocimiento, los lenguajes, las redes de espacios y comunicaciones, y de la subjetividad misma [...]".⁸⁰

La producción y el intercambio masivo de imágenes fotográficas responden a una nueva circulación simbólica facilitada por el capitalismo, de acuerdo con Crary:

⁷⁹ Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en *El arte en México: autores, temas, problemas*, ed., Rita Eder (México: CONACULTA, 2001), 351.

⁸⁰ Crary, *Las técnicas del observador*, 27

La modernización es un proceso mediante el cual el capitalismo desarraiga y hace móvil lo que está asentado, aparta o elimina lo que impide la circulación, y hace intercambiable lo que es singular. Esto sirve tanto para los cuerpos, los signos, las imágenes, los lenguajes, las relaciones de parentesco, las prácticas religiosas y las nacionalidades como para las mercancías, la riqueza y la mano de obra.⁸¹

Claudia Negrete Álvarez observa que el Porfiriato es el periodo en el que se da una mayor expansión de la fotografía en México.⁸² Las exigencias de los cambios económicos, políticos y sociales de esta etapa animaron a un sector de la ciudad de Oaxaca a producir imágenes fotográficas para insertarse en las dinámicas de intercambio de imágenes e identidades a nivel mundial.

Desde sus múltiples aristas, la modernidad como fenómeno internacional nos sirve como punto de referencia para entender el papel social de la fotografía en el tiempo y lugar de Constantino Canseco, de manera que podamos reconstruir el panorama local particular que envolvió al poseedor de este álbum. Para Mark Overmyer-Velázquez, quien aborda la modernidad específicamente en Oaxaca durante el Porfiriato, ésta representa un término incompleto pero inevitable para referirse a un proceso histórico complejo que envuelve, entre otras ideas, nociones de progreso a través del capitalismo y la ciencia, en el que la capital de ese estado tiene un papel importante en el encuentro de México con la modernidad.⁸³

⁸¹ Crary, *Las técnicas del observador*, 27

⁸² Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos* (México, D.F.: UNAM-IIE, 2006), 168.

⁸³ Overmyer-Velázquez, *Visions of the Emerald City*, 9.

2.1 Oaxaca: "tierra del Jefe"

Díaz detentaba el poder con la ayuda de aliados políticos en los estados de la República. En Oaxaca, la *Vallistocracia* –término que emplean los investigadores oaxaqueños para referirse a los miembros de la clase alta y media alta de la capital del estado–⁸⁴ fue crucial para la consolidación y mantenimiento de su poder. Asimismo, el hecho de que el presidente de la República fuera originario del estado de Oaxaca tuvo un gran peso en el desarrollo económico y las dinámicas sociales de esta entidad, particularmente para la capital.

La ciudad de Oaxaca en la década de 1890 atravesaba por un auge. Un evento determinante fue la inauguración de la terminal del Ferrocarril Mexicano del Sur⁸⁵ el 13 de noviembre de 1892, a cargo de Porfirio Díaz y el gobernador Gregorio Chávez. Esta línea unía a la ciudad de Oaxaca con la de México, lo que intensificó el comercio y provocó el desarrollo de la infraestructura ferroviaria, comunicando a varias poblaciones del estado. Esta innovación fue percibida en la sociedad como poderoso agente del progreso; antes de su llegada, apuntaba un periodista de la época, Oaxaca se encontraba "en un aislamiento casi absoluto".⁸⁶ Este aislamiento

⁸⁴ Francie R. Chassen-Lopez, *From Liberal to Revolutionary Oaxaca: The View from the South, Mexico, 1867-1911* (University Park: Penn State Press, 2004), 248.

⁸⁵ Héctor Martínez Medina y Francisco José Ruiz Cervantes, "La ciudad de Oaxaca. De la Independencia a los inicios del periodo revolucionario", en *475 años de la fundación de Oaxaca*, coord. Sebastián van Doesburg (Oaxaca: Ayuntamiento de la ciudad de Oaxaca, 2007), 69.

⁸⁶ Manuel Campos Galván y Cía., "El porvenir de Oaxaca", *Boletín de Agencia Agrícola Minera*, Oaxaca de Juárez, 16 de julio de 1898, 1.

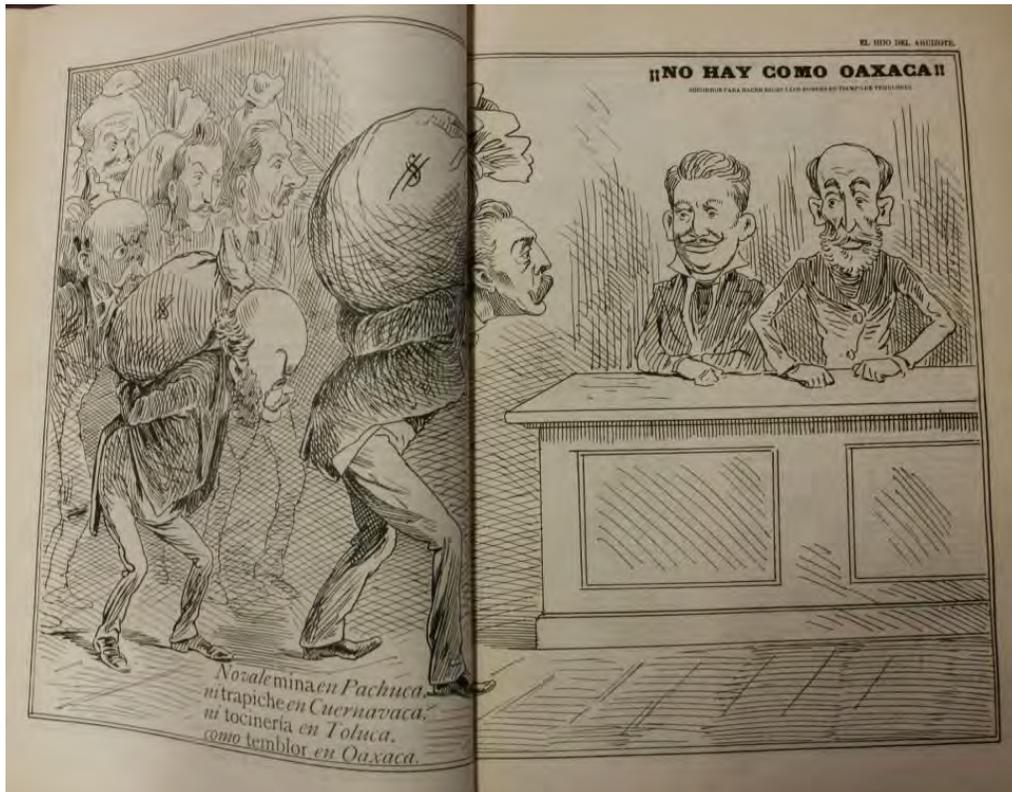
no sólo se refería a lo económico sino a lo cultural y a lo social. Había en el aire una ansiedad por acceder a las redes prácticas y simbólicas de la modernidad, una preocupación extrema por formar parte del mundo que sucedía cruzando el Atlántico o la frontera norte. Estar comunicado con lo que sucedía fuera de la localidad comenzaba a ser una necesidad para ir al paso de los más adelantados en esta vorágine y ascender en el escalafón social.

Los medios impresos proliferaban en la ciudad, entre ellos boletines comerciales, de agricultura y minería que invitaban al capital extranjero a la explotación de los recursos naturales de la región para fomentar el trabajo y la inmigración extranjera, y con esto lograr la transformación de los nativos en "ilustrados", estableciendo una relación directamente proporcional entre el desarrollo del capital y el desarrollo sociocultural: "Otra sección de nuestro Boletín dará á conocer los elementos de riqueza explotables que hay en el Estado y es indudable que los capitales acudirán y con ellos la inmigración y el trabajo, medios apropiados para ilustrar la raza indígena y base del engrandecimiento y prosperidad de Oaxaca".⁸⁷

La preferencia de Díaz por Oaxaca se manifestaba en acciones concretas, como en la asignación de recursos federales. Al respecto, es de lo más elocuente una caricatura publicada en el periódico capitalino *El Hijo del Ahuizote* de 1897, que representa al presidente llevando bolsas de dinero al sonriente gobernador Martín

⁸⁷ Manuel Campos Galván y Cía., "Al público", *Boletín de Agencia Agrícola Minera*, Oaxaca de Juárez, 16 de octubre de 1897, 1.

González, para señalar la asignación excesiva de recursos de Díaz al estado de Oaxaca por los sismos ocurridos en esa época, en comparación con otros estados que también tenían necesidades.



21. "¡¡No hay como Oaxaca!! Socorros para hacer ricos a los pobres en tiempo de temblores", caricatura publicada en *El hijo del Ahuizote*, 8 de agosto de 1897.

Pero esta preferencia sólo favorecía a sus amistades y alianzas políticas, pues la gran mayoría de la población vivía en la miseria. La siguiente nota de la época retrata a la ciudad de Oaxaca como una población culta y "adelantada", destacando como indicadores de paz y progreso factores visibles como crecimiento demográfico, y "embellecimiento" de la arquitectura, del espacio público y de los mismos pobladores. No obstante, denuncia las carencias y vejaciones que vivían los

oaxaqueños, aunque es curioso que su preocupación no se dirija a las clases más pobres sino a la clase media:

Oaxaca ha progresado notablemente durante el período de paz que el Estado ha disfrutado. La población ha aumentado, sus edificios se han hermoñado, sus paseos públicos prestan á la sociedad recreo, y por todas partes el progreso y el adelanto van imprimiendo su sello usando á nuestra Capital un puesto entre las poblaciones cultas de la República; pero á medida que la población se embellece u [sic] adelanta en estética, la miseria se hace sentir de una manera notable y principalmente entre las familias de la clase media de la sociedad: en esta clase, que ni le es permitida la mendicidad, por sus principios, ni cuentan con medios de subsistencia. Hay familias que pasan muchos días sin el alimento necesario, que no cuentan durante la noche ni siquiera con una miserable luz para alumbrarse [...] Y no es esta situación ocasionada por el vicio ni por la pereza para el trabajo: es porque buscan ese trabajo y no lo encuentran, porque carecen de medios con qué dedicarse á asuntos lucrativos ó que les proporcionen la subsistencia [...] ⁸⁸

Díaz y sus aliados políticos provenían de clases populares y ascendieron al poder por una serie de factores que posibilitaron la movilidad social. En este sentido, las raíces y alianzas políticas de su padre fueron determinantes en la vida de Constantino, y en particular en el período de creación, intercambio y colección de fotografías del álbum.

⁸⁸ "La miseria", *El Horizonte*, Oaxaca de Juárez, 2 de octubre de 1898, 2.

2.2 La importancia del Instituto de Ciencias y Artes en la conformación de una nueva clase social

Al igual que Benito Juárez, Porfirio Díaz y su padre, Constantino estudió primero en un seminario y después en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca. Entre estos dos períodos -alrededor de 1892- se trasladó a Michoacán a estudiar la carrera de jurisprudencia. Una nota periodística nos da una pista de la percepción que de aquella entidad se tenía en la tierra de Díaz:

No sin razón periódicos nacionales y extranjeros dicen á cada momento que el porvenir de Michoacán es halagador, su progreso se hace sentir cada día más, sus adelantos se manifiestan en la juventud que concurre á los templos del saber ávida de una educación esmerada y digna de nuestro siglo⁸⁹.

En 1894, al inicio de su tercer año de estudios, Constantino regresó a la ciudad de Oaxaca para continuar con su carrera. Argüía que el clima de ese estado le causaba una enfermedad. En marzo de ese año, solicitó al gobernador del estado de Oaxaca que se le matriculase oficialmente en las clases de tercer año de la carrera de Jurisprudencia en el Instituto de Ciencias. El joven narró sus días en Michoacán y la causa de su regreso:

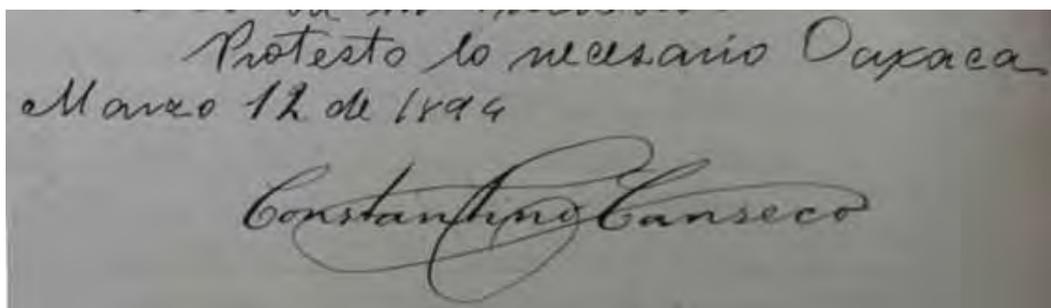
Constantino Canseco de esta ciudad ante Ud. respetuosamente espone [sic]: que por disposición del Sr. mi padre fui á hacer mis estudios de la carrera de jurisprudencia al Estado de Michoacán. El primer año residí ahí sin inconvenientes para mi salud y pude hacer mis cursos y exámenes del primer curso. En el segundo año me fue imposible resistir mas [sic] de dos meses las enfermedades que en aquel clima me sobrevinieron, regresé á esta ciudad hice mis estudios privadamente y

⁸⁹ Autor desconocido, *El Estudio*, Oaxaca de Juárez, 17 de febrero de 1889.

aunque con toda la severidad de un alumno adyacente, no obstante que justifiqué causa legal para separarme del curso, tube [sic] la fortuna de ser examinado y aprobado [sic] en las materias del segundo año. El presente, me matriculé en el tercero que correspondía; pero al segundo mes de estudios me reapareció el mismo mal que el año anterior (Anemia general) y por prescripción facultativa me fue presiso [sic] separarme de aquel clima y regresar á este justificando esta causal á aquel gobierno, quien apesar [sic] de esto me manda sujetar á las condiciones de adyacente para los proximos exámenes [sic]. Tanto por este rigor que revela prevención desfavorable a los alumnos de otros estados, como por estar demostrado que no puedo vivir en aquel clima, recabé las constancias relativas á mis estudios preparatorios y profecionales [sic]. Con estas me presenté á la dirección de instrucción pública del Estado solicitando continuar mis estudios con arreglo al artículo 36, de la ley de 25 de mayo de 1885.⁹⁰

En su argumento –no sin astucia– apela al espíritu liberal de las leyes y de las instituciones, para que flexibilicen sus normas y con ello puedan concederle la matrícula:

Aunque la dirección está en lo justo al no considerarme como alumno matriculado supuesto no me inscribí en el periodo legal me parece que interpretó el artículo 36 referido en un sentido mas restrictivo de lo que su objeto indica [...] Este rigor pugna con el espíritu liberal del mismo artículo 36 sobre todo con el de nuestras instituciones.⁹¹

A photograph of a handwritten document. The text is written in cursive ink on a light-colored background. The first line reads "Protesto lo necesario Oaxaca" and the second line reads "Marzo 12 de 1894". Below the date is a large, stylized signature that reads "Constantino Canseco".

22. Firma de Constantino Canseco en documento del 12 de marzo de 1894.

⁹⁰ Archivo Histórico del estado de Oaxaca. Fondo: Instrucción pública. Sección: Escuelas y colegios. Serie: Instituto de Ciencias. Legajo: 19. No. de expediente: 13.

⁹¹ Archivo Histórico del estado de Oaxaca. Fondo: Instrucción pública. Sección: Escuelas y colegios. Serie: Instituto de Ciencias. Legajo: 19. No. de expediente: 13.

El gobierno del estado intercedió y ordenó al director del Instituto de Ciencias que se le matriculara, reconociendo además que su nivel de conocimientos era muy avanzado respecto a su año escolar. Las motivaciones de su regreso pudieron radicar no en una enfermedad, sino más bien en la importancia que tenía el Instituto de Ciencias y Artes (ICA), el centro de enseñanza liberal más influyente en México durante el siglo XIX,⁹² cuyos alumnos y egresados formaban una élite reducida, masculina, blanca y mestiza, liberal y positivista, quienes tenían altas probabilidades de ocupar un puesto en el aparato político porfiriano.⁹³

Su padre, el abogado Agustín Canseco,⁹⁴ fue un político liberal partidario de Díaz. Durante su gestión como gobernador, en una nota periodística hacen referencia a su estirpe política e intelectual, a su *alcurnia* ideológica:

"El Sr. Lic. Agustín Canseco, digno sucesor de los progresistas, liberales é ilustrados Magistrados, Generales Porfirio Díaz, Mariano Jiménez y Luis M. y Terán, no tiene más títulos que los que sus virtudes le han conquistado; es valiente, honrado, amante de la justicia y ciego partidario de los principios liberales [...]".⁹⁵

Aquellos que apoyaron las causas liberales a mediados del siglo XIX obtuvieron grandes ventajas, como apunta Francie Chassen-López, "la guerra en México facilitó una movilidad social que estaba mucho más restringida en tiempos

⁹² Chassen-López, *From Liberal to Revolutionary Oaxaca*, 261.

⁹³ Chassen-López, *From Liberal to Revolutionary Oaxaca*, 263.

⁹⁴ Durante su gestión, se fundó en Oaxaca una sucursal del Banco Nacional de México, se exploraron los terrenos para tender la línea del Ferrocarril Mexicano del Sur, se inauguró el acueducto Huayapam-Oaxaca y comenzó a funcionar la biblioteca del Instituto de Ciencias y Artes del Estado.

⁹⁵ "El Sr. Lic. Agustín Canseco", *El Estudio*, Oaxaca de Juárez, 18 de diciembre 1887, 1.

de paz".⁹⁶ La modernización en Oaxaca no sólo transformó la economía y la cultura, también reconfiguró la sociedad durante la segunda mitad del siglo XIX, la oligarquía oaxaqueña le hizo espacio en el poder a las nuevas élites liberales, y de esta forma la estructura social se hizo más compleja.⁹⁷

El álbum responde a este contexto de vertiginosas transformaciones que derivaron en una mayor complejidad social. La élite no era un grupo homogéneo, y las personas que lo conformaban adoptaron los álbumes fotográficos como un medio por el cual se imaginaba una cohesión social, la pertenencia a un grupo, mediante la visualización en un solo espacio a los miembros de éste.

2.3 Distinción grupal en el espacio público: "haciendo ver en compacto grupo y en fraternal unión á todo Oaxaca"

Durante la última década del siglo XIX en México –sobre todo en la capital del país– la imagen fotográfica ya era comúnmente vista en periódicos y en tarjetas de visita. En la prensa ilustrada circulaban, junto con imágenes de Díaz en inauguraciones de obras públicas, recepciones, banquetes, fiestas y otras ceremonias (en las que se alababa a sí mismo, para impactar en la opinión pública pero sobre todo en los inversionistas extranjeros),⁹⁸ retratos de grupo de las clases altas que ilustraban crónicas de eventos como actos políticos, fiestas patrias, concursos deportivos y de

⁹⁶ Chassen-López, *From Liberal to Revolutionary Oaxaca*, 251.

⁹⁷ Chassen-López, *From Liberal to Revolutionary Oaxaca*, 243-244.

⁹⁸ Inés Yujnovsky, "Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública", en *H-México*, Grupo H-México, <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549> (consultado el 10 de mayo de 2015)

belleza. La prensa comenzó a ser un espacio de legitimación importante en la reafirmación de posición social.

Algunos de los espacios públicos que las élites de la ciudad de Oaxaca frecuentaban para reconocerse –para ver y ser vistos– eran el teatro Juárez, al que asistían a funciones de teatro y ópera; y plazas como el Paseo Nezahualcóyotl y el Zócalo, en éste último se ofrecían serenatas, para las que se repartían invitaciones "á las principales familias de esta ciudad".⁹⁹

En la década de 1890 las crónicas sociales de los diarios oaxaqueños aún no se ilustraban con imágenes fotográficas, pero mediante descripciones idealizadas construían imágenes casi fotográficas, detallando –muchas veces en tono poético– vestimenta, apariencia y gracias de los asistentes a los eventos, sobre todo de las mujeres. Un ejemplo lo tenemos en la crónica de un recital que la banda militar ofreció en el paseo Nezahualcóyotl –hoy día, el Paseo Juárez "El Llano"–, en la que mencionan a la hermana de Constantino: "La Srita. Ignacia Canseco, cuya sin par belleza no nos es dado describir, vestía morado, representando por eso pasión".¹⁰⁰ En sus esfuerzos por integrarse simbólicamente a la modernidad social, las notas sociales de la época describen a la clase alta generalmente como "bonita", a veces como "numerosa" y otras como "escogida". Es interesante observar las contradicciones –más adelante las retomaré– que conlleva el uso de los dos últimos

⁹⁹ "Serenata", *El Adelanto*, Oaxaca de Juárez, 11 de agosto 1891, 1.

¹⁰⁰ "Revista del paseo Nezahualcoyotl, el tercer viernes", *El eco del pueblo*, Oaxaca de Juárez, 1 de marzo de 1894, 1.

adjetivos en la descripción de una misma sociedad; el primero implica que la elegancia y la belleza eran características de un gran número de personas en la ciudad, y la segunda que le eran exclusivas a unos cuantos.

Los actos oficiales presidenciales eran los eventos sociales más importantes. Estos constituían espectáculos que desplegaban una estructura visual cuidadosamente construida. En septiembre de 1891, en el 81 aniversario de la Independencia en Oaxaca, el presidente se acompañó de "lo más distinguido" de la sociedad que, "con el ardor patriótico que le es característico, permaneció en el Zócalo hasta después de las doce de la noche".¹⁰¹ Durante estas celebraciones, se inauguró el puente "Porfirio Díaz", que cruzaba el río Atoyac, además de las mejoras a la Escuela Correccional. Hubo un desfile con un carro alegórico representando a la América Libre que llegó al Palacio de los Poderes del Estado.

Los festejos por la inauguración del ferrocarril en 1892 incluyeron una serie de ceremonias públicas y privadas que fueron narradas en la prensa de la época. Se inauguraron obras y se remozaron parques, calles y edificios públicos. En el teatro Juárez sucedieron los eventos más exclusivos: un banquete ofrecido por las Fuerzas Federales y un baile organizado por la Sociedad "Triple Alianza".¹⁰² Las crónicas de ambos eventos mencionan un retrato de Díaz como elemento central de los acontecimientos. En el primer evento:

¹⁰¹ "Las fiestas del LXXXI aniversario de la Independencia nacional", *El Adelanto*, 24 de septiembre de 1891, Oaxaca de Juárez, 1.

¹⁰² Sociedad integrada por españoles, franceses y mexicanos.

[...] en el foro, al centro, se destacaba el retrato del General Díaz, en medio de trofeos agrícolas, mecánicos y científicos, blocks minerales y plantas del trópico; la mesa en forma de herradura se extendía en el patio. El menú, impreso en artísticas tarjetas, era variado y digno de la fama de Recamier que fué su autor. La concurrencia en los palcos era vistosa y completaba perfectamente, dando realce al acto: allí estaba todo Oaxaca bello.¹⁰³

Al encontrar en esta descripción elementos y operaciones similares a las del ritual de retratarse,¹⁰⁴ en cuanto al objetivo de idealizar la figura de una persona mediante signos y atributos, podemos equiparar el foro del teatro con un estudio fotográfico a gran escala. No obstante la presencia física del retratado, se reconstruye y refuerza su presencia desplegando *lo mejor* de su persona; el fondo sobre el cual el presidente se aparecía en escena, estaba compuesto por su retrato decorado con alegorías de las victorias de su mandato: la agricultura, la industria y la minería; el dominio a la naturaleza, el grado máximo de civilización. Los invitados completaban el *atrezzo* como elementos ornamentales; ataviados con sus mejores galas, conversaban armónica y educadamente, mientras disfrutaban de un banquete elaborado por Charles Recamier, el cocinero francés de moda.¹⁰⁵

Al día siguiente, se realizó el baile de la sociedad "Triple Alianza" en el mismo teatro. Aquí es importante destacar la mayoría masculina en el escenario, integrada por políticos y financieros de alto rango, entre ellos Justo Sierra y el que sería

¹⁰³ "El banquete de la Federación", *El Estado*, Oaxaca de Juárez, 13 de noviembre de 1892, 1.

¹⁰⁴ Como apunta Massé Zendejas acerca del acto de retratarse implementado con la tarjeta de visita, "Se aisló al retratado para destacarlo en el centro de la escena, en una pose contenida y serena, y cuyo fondo artificioso completaba una utilería prefabricada especialmente para los fotógrafos" (Massé Zendejas, *Cruces y Campa*, 19).

¹⁰⁵ Raquel Ofelia Barceló Quintal, "Los cocineros y pasteleros franceses en la ciudad de México: la modernidad en la mesa durante el Porfiriato", *Cuadernos de Nutrición* 2 (2012), 50.

gobernador de Oaxaca durante la Revolución mexicana, Emilio Pimentel, así como ministros e inversionistas extranjeros:

El foro del Teatro destinado á *buffet*, estaba elegantemente forrado de raso azul pálido y orlado con festones de flores. En el centro se destacaba un soberbio y correcto retrato del Presidente [...] Cerca de las once p.m., la concurrencia llenaba casi el local, sobre todo la masculina, que formaba en un decir las dos terceras partes [...]¹⁰⁶

Después de pasar revista a las señoritas casaderas –vuelve a hacer aparición la hermana de Constantino: "Nachita Canseco se destaca como esas Venus Farnesias que rinden hasta á los corazones ménos [sic] artistas"¹⁰⁷ mencionan a también a su madre –quien seguramente asistió acompañando a su esposo– entre la comitiva de señoras "unjidas [sic] todas con el estilo del gran mundo [...] que conservan aún el imperio de la hermosura y se distinguen por sus maneras correctas y aristócratas". Contra su costumbre, narra el cronista, el presidente bailó repetidas veces. La sociedad organizadora del baile "ha demostrado elocuentemente á qué alto grado de cultura y elegancia ha llegado nuestra sociedad, imponiéndose como en esta vez lo ha hecho, y haciendo ver en compacto grupo y en fraternal unión á todo Oaxaca",¹⁰⁸ concluye.

En esta crónica podemos leer una de las formas en que una sociedad que aspiraba a demostrar un alto grado de adecuación a la modernidad se representaba a sí misma –y a su pertenencia a la cúpula político-social– en los recientes medios de

¹⁰⁶ "Revista del baile de la Triple Alianza", *El Estado*, Oaxaca de Juárez, 14 de noviembre de 1892, 1

¹⁰⁷ "Revista del baile de la Triple Alianza", *El Estado*, Oaxaca de Juárez, 14 de noviembre de 1892, 1

¹⁰⁸ "Revista del baile de la Triple Alianza", *El Estado*, 17 de noviembre de 1892, Oaxaca de Juárez, 1.

comunicación: describir a una élite reducida como poseedora de las cualidades que se consideraban propias de lo refinado, elegante y aristócrata; y presentarla como estandarte de las características de la ciudad o del estado en su totalidad. Es interesante la frase "unión fraternal de todo Oaxaca", en contraste con el carácter excluyente y elitista del evento. En la crónica del festejo se visualizaba, más bien, el deseo de cohesión social de un grupo en el poder, que en ningún sentido era homogéneo, así como el derivado placer de visualizar e identificar en un espacio compacto a todos los adheridos a estas élites. Mediante este tipo de crónicas sociales deseaban proyectar armonía y ausencia de conflictos en su interior, con el objetivo de contar con el favor de la opinión pública.

Los álbumes fotográficos representaban una oportunidad de evocar mediante imágenes estas funciones de la exhibición social en el espacio público. De forma similar a estos actos políticos, en nuestro álbum encontramos una mayoría masculina que habla del círculo social del propietario: hombres jóvenes burgueses que comenzaban a vivir y a construir la modernidad en Oaxaca y en México, formando una nueva aristocracia definida no por el abolengo, sino por el poder económico y político, y el estilo de vida que respondía a estándares del gusto que provenientes de la capital y del extranjero.

Mediante una colección de representaciones de individuos, Constantino podía visualizar en un solo espacio toda una red de relaciones que fue construyendo al pasar de los años. La capacidad de la fotografía de representar a una persona en

específico se reforzaba con su nombre, su firma y las manifestaciones de cariño en las dedicatorias, porque su efigie tenía la facultad de generar emociones, tal como lo haría si estuviera presente. El afecto se reforzaba con la imagen y la imagen con el afecto; la práctica global de intercambiar tarjetas dedicadas influyó en el afianzamiento del carácter emotivo del retrato fotográfico, cuyo uso en nuestro álbum estaba ligado a cuestiones ideológicas no sólo de clase, sino también de género, tema en el que abundaremos en el capítulo siguiente.

3. Colección/galería de masculinidades afectuosas

Pero ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás. Y hasta ese acto tan sencillo que llamamos «ver a una persona conocida» es, en parte, un acto intelectual. Llenamos la apariencia física del ser que está ante nosotros con todas las nociones que respecto a él tenemos, y el aspecto total que de una persona nos formamos está integrado en su mayor parte por dichas nociones. Y ellas acaban por inflar tan cabalmente las mejillas, por seguir con tan perfecta adherencia la línea de la nariz, y por matizar tan delicadamente la sonoridad de la voz, como si ésta no fuera más que una transparente envoltura, que cada vez que vemos ese rostro y oímos esa voz, lo que se mira y lo que se oye son aquellas nociones.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

En el primer capítulo abordamos la primera etapa de la construcción de la imagen: el ritual de retratarse en el estudio y cómo éste se plasmó en la imagen. En el segundo, ahondamos en el contexto particular que tuvieron estas imágenes, las necesidades sociales que enmarcaron su producción.

En este último apartado, explicaremos las dinámicas y necesidades sociales que motivaron el intercambio y colección de imágenes entre los jóvenes cuyas fotografías componen la mayor parte del álbum de Constantino Canseco: maneras de ser hombre propias de este tiempo y lugar particular, y cómo estas masculinidades se construían mediante redes simbólicas representadas mediante las tarjetas de visita.

Comenzaremos revisando las tarjetas de visita como mediadores de relaciones entre masculinidades de finales del siglo XIX, para lo cual es necesario

concebir el género y su sociabilidad a la luz de las condiciones históricas de la época, distintas a las del trato entre hombres que se desarrolló a lo largo del siglo que estaba por comenzar; continuaremos revisando el acto de intercambiar retratos y la dedicatoria afectuosa como código añadido a la imagen que la vuelve potenciadora de vínculos con una persona y representativa de una identidad colectiva masculina específica. Finalmente, exploraremos la culminación del ritual social de producción e intercambio de imágenes: la conformación de una colección de estas imágenes desde una mirada particular.

Como observa Deborah Dorotinsky, las raíces de los usos afectivos de la imagen se pueden rastrear desde los orígenes del retrato: las máscaras de cera que se tomaban del rostro del difunto en la antigua Roma para el culto familiar, cuya forma de veneración prevaleció mediante distintos materiales y soportes, pasando por la pintura y llegando a la fotografía.¹⁰⁹ En la vida cotidiana actual gran parte de nuestra vida social gira en torno al efecto del estigma de personificación y animación con que han sido marcadas las imágenes a lo largo del tiempo.¹¹⁰

El escritor inglés Samuel Johnson, sugirió en el siglo XVIII que el acto sencillo de retratarse para los seres queridos, es en realidad complejo:

Todo hombre está presente para sí mismo, y tiene, por consiguiente, poca necesidad de su propia similitud, no puede desearla sino para

¹⁰⁹ Dorotinsky, "Rostros frente a Juárez", 221.

¹¹⁰ W. J. Thomas Mitchell habla del estigma de personificación y animación de las imágenes en la actualidad en *What do pictures want?: The lives and loves of images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 30-31.

aquellos que ama, y por quienes espera ser recordado; este uso del arte es una natural y razonable consecuencia del afecto, sin embargo, como otras acciones humanas, se complica por el orgullo [...] ¹¹¹

En el retrato fotográfico, este uso comenzó a hacerse más complejo con la adición de textos al reverso. En la construcción de las fotografías destinadas a este uso, imagen y texto se complementan; la foto no funciona de manera completa sin el anclaje del texto, y el texto en sí no es prueba suficiente de lo que asegura.



23. Retrato tarjeta de visita, Emilio G. Lobato, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

¹¹¹ Samuel Johnson (Dr. Johnson), citado en Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 81

“Tino: Como una prueba de cariño fraternal, y como un recuerdo de nuestra estancia en México; té dedica, éste retrato, tu leal amigo; que te estima y quiere; en lo que por tu bondad y finura mereces. Siempre tuyo”.

Durante el Porfiriato, la demostración de cariño entre hombres a través de la fotografía era una práctica convencional. Teresa Matabuena observó en fotografías de la Colección Porfirio Díaz de la Universidad Iberoamericana que los lazos de profunda amistad, sin ninguna distinción sexual, frecuentemente se manifestaban en los reversos de las fotografías.¹¹² Este es el caso de nuestro álbum, en el que muchas dedicatorias a Constantino son muy afectuosas y, a los ojos de nuestro tiempo, hasta románticas, fuera auténtico o no el cariño –no nos es posible decidir si los sentimientos que se describieron detrás de las imágenes eran genuinos.

En el siglo XIX, las relaciones entre hombres tenían un cariz distinto al actual. El cariño entre varones no estaba tan estigmatizado como hoy en día, inclusive se expresaba físicamente. Era muy común que los hombres no sólo se dedicaran fotografías, sino que se retrataran mostrándose afecto. El diseñador estadounidense Russell Bush coleccionó retratos de este tipo fechados entre 1850 y 1950, y publicó un libro con una selección de éstos, en cuyo prefacio observa:

Contrario a lo que sucede hoy, en la Inglaterra y los Estados Unidos del siglo XIX, el amor entre varones por lo general se expresaba de manera física, aunque no necesariamente sexual. Los hombres caminaban tomados del brazo y se abrazaban libremente. Hablaban y se escribían de modo romántico unos a otros. Bailaban juntos en lo que se conocía

¹¹² Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato* (México: Universidad Iberoamericana, 1991), 128.

como 'danzas del toro'. Dormían juntos. Abraham Lincoln tenía un amigo con quien compartió un lecho por casi cuatro años. Thomas Edison eligió la imagen de dos hombres bailando como un tema adecuado para uno de sus primeros experimentos cinematográficos. ¿Quién podría decir cuáles de estos hombres afectuosos eran amantes sexuales?¹¹³

De acuerdo con estudios de género recientes, algo similar ocurría en Latinoamérica y en México, en donde, mientras el contacto entre sexos opuestos era estrictamente vigilado y regulado, el cariño entre personas del mismo sexo, tanto en hombres como en mujeres, no era problemático e inclusive se fomentaba. Robert Mckee Irwin escribe que durante todo el siglo XIX, el deseo sexual entre hombres dejó de inquietar a los mexicanos, hasta un suceso en 1901 que marcó la historia de la sexualidad en México: el baile de los 41, a partir del cual se comenzó a difundir la homosexualidad como categoría de identidad científicamente definida como una anomalía fisiológica y psicológica.¹¹⁴

Víctor M. Macías-González observa que durante la Independencia y formación de las naciones latinoamericanas, los hombres desempeñaron su papel como caudillos, gobernantes y políticos en espacios homosociales, es decir, entre personas de su mismo sexo, originando una cultura basada en el homoerotismo:

Criados y educados en compañía de otros varones –ya fuera en universidades, escuelas o seminarios– frecuentemente no se casaban sino hasta edades tardías. En vez de eso se volcaban a la amistad y

¹¹³ Russell Bush, trad., Carlos Bonfil, "El afecto entre varones. La estigmatización de la ternura masculina", en *Letra S, La Jornada*, 4 de noviembre 2004, accesado el 17 de mayo de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/04/ls-opinion.html>

¹¹⁴ Robert McKee Irwin, "Homoerotismo y nación latinoamericana: patrones del México decimonónico", en *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*, eds., Ana Peluffo et al. (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010), 213.

practicaban formas de parentesco ficticias entre compañeros para satisfacer su deseo de compañía e intimidad emocional.¹¹⁵

El álbum de Constantino es un despliegue de imágenes de hombres jóvenes que crecieron dentro de esta cultura afectiva decimonónica, que estaba desapareciendo poco a poco. La amistad y la fraternidad entre hombres representaban el deseo de unificación de diversas facciones; "liberales y conservadoras, criollas y gachupinas, laicas y eclesiásticas",¹¹⁶ para la construcción de una unidad nacional, de una comunidad imaginaria, "la consolidación de una Nación moderna y liberal basada en los principios de libertad, igualdad y fraternidad".¹¹⁷

¹¹⁵ Víctor M. Macías-González, "Introduction", en *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*, ed., Víctor M. Macías-González *et al.* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 2012), 8.

¹¹⁶ McKee Irwin, "Homoerotismo", 217.

¹¹⁷ McKee Irwin, "Homoerotismo", 215.



24. Retrato tarjeta de visita, autor desconocido, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
"20 años de edad
Constantino:
Como una prueba exacta de la sinceridad con que lo distingo, le dedico el presente. Oaxaca
Agosto 22 de 96. Emilio Cerrigena Zapata."

Sin embargo, la cultura de fraternidad entre hombres para el desarrollo de los proyectos de nación era selectiva. Las comunidades que la componían eran mayoritariamente blancas o mestizas, no cabían las masculinidades periféricas a lo moderno.¹¹⁸ Los clubes de caballeros de la alta sociedad son un ejemplo de ello. Constantino, como muchos jóvenes de su época, era miembro de distintas organizaciones de este tipo, en las que se buscaba construir identidades de género y clase, individuales y colectivas, para lo cual la fotografía comenzaba a ser una

¹¹⁸ Ana Peluffo, "Introducción", en *Entre hombres*, 10.

herramienta fundamental, en la persecución del objetivo de distinguirse del resto y obtener poder simbólico, a partir de un sistema de representación de la elegancia, lo apuesto y los afeites.

Constantino y Agustín: hombres refinados en espacios homosociales.
Construcción de masculinidades a través de la fotografía

Los clubes masculinos

Para el hombre de élite urbana en México durante el siglo XIX, la primera fuente de identidad era la familia, pero quizás la más importante era la pertenencia a organizaciones sociales.¹¹⁹ A mediados de esa centuria comenzaron a surgir los clubes privados de caballeros en ciudades de Latinoamérica, siguiendo la moda europea.¹²⁰ Una fotografía de Melitón Rodríguez (Imagen 25, 1894) nos muestra a los socios fundadores del Club Unión, en Medellín (Colombia). La composición, las poses y los juegos de miradas de los retratados son particularmente elocuentes sobre el carácter que deseaban proyectar estas asociaciones y la instrumentación de la fotografía para lograrlo; la vestimenta sobria y uniforme de todos los retratados, del lado izquierdo cuatro de ellos forman un semicírculo simulando una conversación, uno da la espalda a la cámara, denotando el carácter de exclusividad; en el extremo derecho, un joven parece inspeccionar el aspecto otro que posa

¹¹⁹ John E. Kicza, trad. Valeria Franco Sol, "Familias empresariales y su entorno, 1750-1850", en *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo IV *Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dir., Pilar Gonzalbo Aizpuru, Anne Staples, coord. (México: El Colegio de México-FCE, 2005), 158.

¹²⁰ Kicza, "Familias empresariales", 159.

discretamente, mientras la mirada del caballero al centro nos invita a observar detenidamente la escena, y acaso recorrerla para adentrarse de ella.



25. Miembros del Club Unión, Melitón Rodríguez, siglo XIX, tomada de Wendy Watriss et al., *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994* (Texas: University of Texas/Foto Fest, 1997).

En la ciudad de México de finales del siglo XIX y principios del XX, existían distintos clubes masculinos que estaban dedicados a la organización de distintos eventos sociales, de los más famosos eran el Jockey Club y el Cotillón Club, o clubes orientados a la actividad deportiva, como el club de ciclistas Mercurio y el Club de La Reforma (imágenes 26 y 27). En la primera imagen vemos la premiación de una carrera organizada por este club en el Paseo de la Reforma, en el marco de los

festejos por el día de la Independencia en 1901.¹²¹ Al frente vemos a los ganadores y al fondo, con la playera del club, al resto de los miembros. En la segunda, vemos a los integrantes del club –integrado por ingleses, estadounidenses y mexicanos– posando en vestimenta deportiva. La imagen acompaña una nota de 1902:

Continuamente hemos dado cuenta de la formación de los <<clubs>> cuyos fines principales estriban en hacer que sus socios encuentren, a la par que horas de inocente distracción, motivo para dedicarse á esa clase de ejercicios que en el estado actual de la civilización, revisten para los pueblos cultos verdadera importancia [...] Cuenta esta simpática agrupación de amantes del sport con un local á propósito para sus reuniones periódicas, y con el número competente de socios.



26. *Los ciclistas vencedores y los miembros del <<Club Mercurio>>*, tomada de *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 29 de septiembre de 1901.

¹²¹ "Carreras de ciclistas (Ecos de las fiestas patrias)", en *El Mundo Ilustrado*, 29 de septiembre de 1901, s/p.

No sólo el deporte era motivo de formación de estas asociaciones, también había otras cuyo único propósito era la organización de fiestas y bailes lucidores, como el Club Te, cuya lista de miembros fundadores incluía a los hermanos Constantino y Agustín, tras su cambio de residencia de Oaxaca a la capital del país. En julio de 1899, a los 26 años, Constantino comenzó a trabajar como defensor de oficio del ramo militar, disfrutando de las consideraciones de Teniente Coronel.¹²² En 1901, Díaz nombró a Agustín Teniente Coronel de Infantería.¹²³



27. Club de "La Reforma", autor desconocido, publicada en *El Mundo Ilustrado*, ciudad de México, 15 de junio de 1902.

¹²² "Defensor", *El Tiempo*, 16 de junio de 1899, s/p.

¹²³ "Nuevo Agente del Ministerio Público Militar", *La Patria*, 10 de marzo de 1901, 3.

Ciertamente, a los oaxaqueños se les daban los puestos más importantes en gobierno, ver "¡Viva Oaxaca!", *El Hijo de El Ahuizote*, 14 de noviembre de 1897, 727: "¿Se necesita un militar en quien se pueda depositar la mayor suma de confianza? Lo suministra Oaxaca. ¿Un Gobernador modelo, que satisfaga las aspiraciones de un pueblo? En Oaxaca se le encuentra. ¿Alguien, en fin, que sirva, en no importa qué ramo? Sale de Oaxaca [...]".

Fundado en julio de 1901, el Club Te estaba conformado por caballeros mexicanos y estadounidenses en la ciudad de México, y se presentaba como una asociación que cuidaba su exclusividad mediante "estrictas regulaciones en la membresía":

NUEVO CLUB SOCIAL. –*Organización de baile empieza con buenos augurios* [...] La membresía va a ser limitada a 50 personas, con una lista de espera de 10 [...] La membresía es exclusivamente masculina, las damas van a acudir como invitadas y no se espera que contribuyan con los gastos de ninguna forma [...] El primer baile va a ser durante la primera semana de agosto y después va a haber bailes cada dos meses [...] Van a comenzar a las seis en punto y terminar, aproximadamente, a las 11 PM. Se piensa que estas horas tempranas van a atraer a una mayor y más selecta concurrencia de familias mexicanas, quienes, como regla, objetan ante horas muy tardías.¹²⁴

Sobre la fiesta inaugural, *The Mexican Herald* publicó: "Ninguna organización de su tipo ha logrado dar tan decidida estampa de aprobación social a sus reuniones [...]".¹²⁵ Los eventos de este club se realizaban en lugares como el Restaurante Chapultepec, sitio de reunión de la sociedad más selecta del Porfiriato.¹²⁶

Las reuniones de estos clubes sociales eran desfiles en los que los hombres exhibían ante otros hombres su vestimenta, sus finas maneras, su buen gusto; en fin, todos los elementos que denotaran su adecuación a la modernidad y a la alta cultura, y en consecuencia –y parafraseando a Patricia Massé–, su certificado visual de civilización. La experiencia social de la clase media, "conlleva una experiencia

¹²⁴ "New social club", *The Mexican Herald*, 24 de julio de 1901, 8.

¹²⁵ "Social Notes and Personals", *The Mexican Herald*, 25 de agosto de 1901, 10.

¹²⁶ Amparo Gómez Tepexicuapan, "Los jardines de Chapultepec en el siglo XIX", *Arqueología Mexicana* 57 (septiembre-octubre 2002), 52.

cultural que identifica en la buena apariencia material y moral el modelo de superioridad que, a su vez, se convierte en ideal de la representación fotográfica del individuo [...].¹²⁷ Como señala la investigadora argentina Ana Peluffo, para lograr esta imagen ideal los caballeros se permitían licencias de clase para "hacer buen uso de los refinamientos de la cultura y de la moda", que los colocaba "en peligrosa cercanía con el mundo de las mujeres".¹²⁸

Delicadeza masculina: "las mujeres son juncos y los hombres tallos de rosa"

Como parte de la nueva aristocracia oaxaqueña, Constantino y Agustín eran jóvenes cosmopolitas, una especie de dandis o "pollos" sureños que disfrutaban de una vida de placeres, refinamiento y esnobismo. Sus nombres se mencionan juntos en diversas notas de eventos sociales exclusivos en la ciudad de México, figurando junto a nombres como el de José Yves Limantour. De acuerdo con la documentación encontrada, se deduce que Constantino no se casó ni tuvo hijos, pues en una fuente encontramos que su madre fue su albacea al morir.¹²⁹ En su obituario tampoco mencionan que le sobrevivan esposa o hijos.

En la segunda mitad del siglo XIX, como una forma de crítica a la pérdida de valores morales en las nuevas generaciones, Tomás de Cuéllar introdujo la figura del "pollo" en su novela *Ensalada de pollos*. El pollo era un joven de ciudad –y específicamente de las capitales–, presente en todos los estratos sociales, que

¹²⁷ Massé Zendejas. *Cruces y Campa*, 17

¹²⁸ Peluffo, "Introducción", 12.

¹²⁹ "Edicto", Periódico Oficial del Estado de Oaxaca, 8 de mayo de 1907, 6.

dedicaba la mayor parte de su tiempo al ocio y a la vanidad, sin oficio ni beneficio o con puestos de trabajo conseguidos mediante influencias.

A partir de De Cuéllar, Christopher Cornway plantea que el pollo podría ser el equivalente mexicano del dandi, figura europea que tiene una larga genealogía que va desde el *fop* del siglo XIV, el *coxcomb* y *libertine* del XVI, hasta el *beau* y *rake* del XVII y XVIII; así como sus correlatos hispánicos: lindo, lechuguino, petimetre y currutaco, entre otros;¹³⁰ característica común a todos sería la de hombres refinados y vanidosos, para quienes la exhibición en público de su sofisticación; el pulimento de una masculinidad "bruta, rústica y vulgar",¹³¹ era fundamental para obtener poder social.

Estas maneras de ser hombre asociadas al dandi, encontraron en la fotografía el lugar ideal para construir su imagen y exhibirla para la aprobación social de otros varones, integrándose a un espectáculo de la socialización a través de la imagen fotográfica, materializado en un álbum. Durante el Porfiriato, el refinamiento de costumbres en los hombres exigía cierto grado de afeminamiento –en el sentido de delicadeza de maneras y cuidado de la imagen corporal, características asociadas al mundo de las mujeres– relacionado con una manera de ser hombre a la francesa.¹³² La pobreza se asociaba con la hipervirilidad, con la masculinidad desenfrenada.

¹³⁰ Christopher Cornway, "El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana", en *Entre hombres*, 194.

¹³¹ Claudia Darrigrandi, "De fulano a dandi: escenarios, performance y masculinidades", en *Entre hombres*, 146.

¹³² Ramón A. Gutiérrez, "Conclusion", en *Masculinity and Sexuality*, 265.

Como muestra, una nota en *El Mundo Ilustrado* que acusa a la civilización de haber vuelto al hombre débil, señalando su sobre estilización a través de la vestimenta:

Al estado salvaje, el hombre es un roble; la civilización lo ha transformado en una sensitiva [...] El hombre moderno es otra cosa y todo lo contrario. Vive á media luz por temor de la jaqueca y de la oftalmia; el ruido le causa vértigos y aturdimientos; perfuma su pañuelo para no oler el fango. En vez del casco del cruzado, lleva sombrero canotier, y á la inversa de Ernauton de España que usaba la cota de malla á raíz del cuerpo, el hombre de nuestros días lleva camisetas de seda ó de acolchado [...] su calzado, de finísima piel, envuelve, abriga y protege [sic] el pie [...] Las jaquecas de los caballeros como los bochornos y los vapores de las damas, son un signo de distinción y superioridad [...] las mujeres son juncos y los hombres tallos de rosal.¹³³

De manera que, aunque eran dos esferas sociales totalmente escindidas, hombres y mujeres estaban llamados a seguir los códigos de conducta de la elegancia y las buenas costumbres. Estas normativas implicaban matizar la masculinidad como había sido entendida hasta ese entonces; *ser* hombre a través de la fotografía, para convertirse en objeto de examen de otros varones, llegando a tocar lindes de lo que se consideraba perteneciente a la esfera femenina.

Entendiendo el género como "una serie de actos teatrales intencionados para una audiencia",¹³⁴ las tarjetas de visita eran para estos hombres espacios para construir sus masculinidades a partir de la mirada de otros. El retrato fotográfico es un acto teatral, en este sentido, es interesante que ya desde mediados del XIX, Klary

¹³³ "La civilización y la sensibilidad", *El Mundo Ilustrado*, 13 de octubre de 1901, s/p.

¹³⁴ Gutiérrez, "Conclusion", 265.

se refiere a los retratados como actores que desempeñan un papel que el fotógrafo debe observar, interpretar y representar.¹³⁵

Esta manera deseada de ser hombre –refinado, elegante, afectuoso– se materializaba en las tarjetas de visita, en una conjunción de imagen y palabras; y éstas, al ser intercambiadas y coleccionadas, estructuraban redes de deseo y valoración social,¹³⁶ cuyo ejemplo tangible era el álbum que el observador, Constantino, activaba al pasar las páginas de su álbum.

3.2 El álbum como colección/galería de masculinidades. Red simbólica de deseo y valoración

El retrato fotográfico de estudio es resultado de diversas intencionalidades –y, como ya hemos dicho, construido por distintos agentes, en momentos diferenciados–, es una imagen construida colectivamente. En cada una de estas etapas, las imágenes adquieren distintas capas de significado que las hace complejas y múltiples. El álbum fotográfico de Constantino Canseco era una creación individual a partir de estas imágenes colectivas, era una colección y una galería a la vez: un dispositivo que permitía guardar y mostrar un conjunto de tarjetas, y que dibujaba en la mente del observador a una red de relaciones en cierta forma virtual, como ya lo ha referido Massé Zendejas.¹³⁷

¹³⁵ Klary, *El fotógrafo*, 31.

¹³⁶ Tagg habla de una red de valoración y deseo constituida por la fotografía.

¹³⁷ Massé Zendejas, *Cruces y Campa*, 32.

Entendido como una colección, el álbum es un dispositivo de creación, valoración y deseo. El coleccionista atesora objetos que le son significativos, cuya pertenencia valora por algún motivo en particular. Las colecciones surgen del deseo y el placer de poseer los mejores ejemplares de una tipología de objetos, que en este caso son masculinidades investidas de códigos de superioridad social, quienes a su vez desean ocupar un espacio en la preciada colección de Constantino, y de esta forma ser recordados y valorados por él.

Es innegable la carga afectiva de las colecciones. Ésta surgió del deseo de poseer imágenes de determinadas personas, para superar las barreras del tiempo y del espacio, e invocar en cualquier momento su presencia, culminando en la conformación de un espacio imaginario que permite ver reunidos en un solo lugar a un conjunto de imágenes-persona que de alguna u otra forma le eran trascendentes. Este álbum es prueba de que nos retratamos para generar afectos, para desear y ser deseados, para formar colecciones y también para ser parte de ellas, y de esta forma integrarse a una memoria.

Pero esta colección necesitaba de un lugar especial para su resguardo y contemplación. De esta forma el álbum deviene galería, cuyos cuadros representaban personas conocidas que podían ser observadas a placer, cuantas veces se deseara. Como galería, es un espacio sacralizado, casi museístico, un contenedor visual que nos habla del sujeto moderno como creador y coleccionista de imágenes de identidad. La exhibición –ante otros varones– de la masculinidad

afectuosa, refinada, pulida, alejada de lo "salvaje" en un espacio de validación social, era una necesidad que estos jóvenes oaxaqueños encontraron satisfecha en los álbumes de tarjetas de visita.

La contemplación de esta colección-galería privada activaba la memoria de Constantino, permitiéndole crear y recrear su constitución como individuo diferente a los demás pero perteneciente a una familia y a un círculo social, a un género; identificarse con los otros hombres, y al mismo tiempo distinguirse del resto a través de su imagen construida y también mediante la posesión del álbum como un objeto suntuario.

El álbum es una comunidad imaginada, es un nivelador y un diferenciador social a la vez, dentro de un mismo estándar de valoración. Parafraseando a Sekulla, en la contemplación del álbum hay momentos privados en que se evoca el afecto por una persona a través de su imagen, pero hay otros momentos de carácter más bien público, en que el retrato, comparado con la imagen propia –y yo agregaría en comparación con los demás en el álbum– toma un lugar (superior o inferior) en una jerarquía social y moral a través de quien lo mira.¹³⁸

Con la tarjeta de visita, la imagen de una persona se transforma en mercancía destinada a representar relaciones interpersonales de distintos tipos, haciendo abstractos e intercambiables los afectos dentro de un sistema visual homogéneo, trasladando valores cualitativos a valores cuantitativos. El retrato fotográfico se

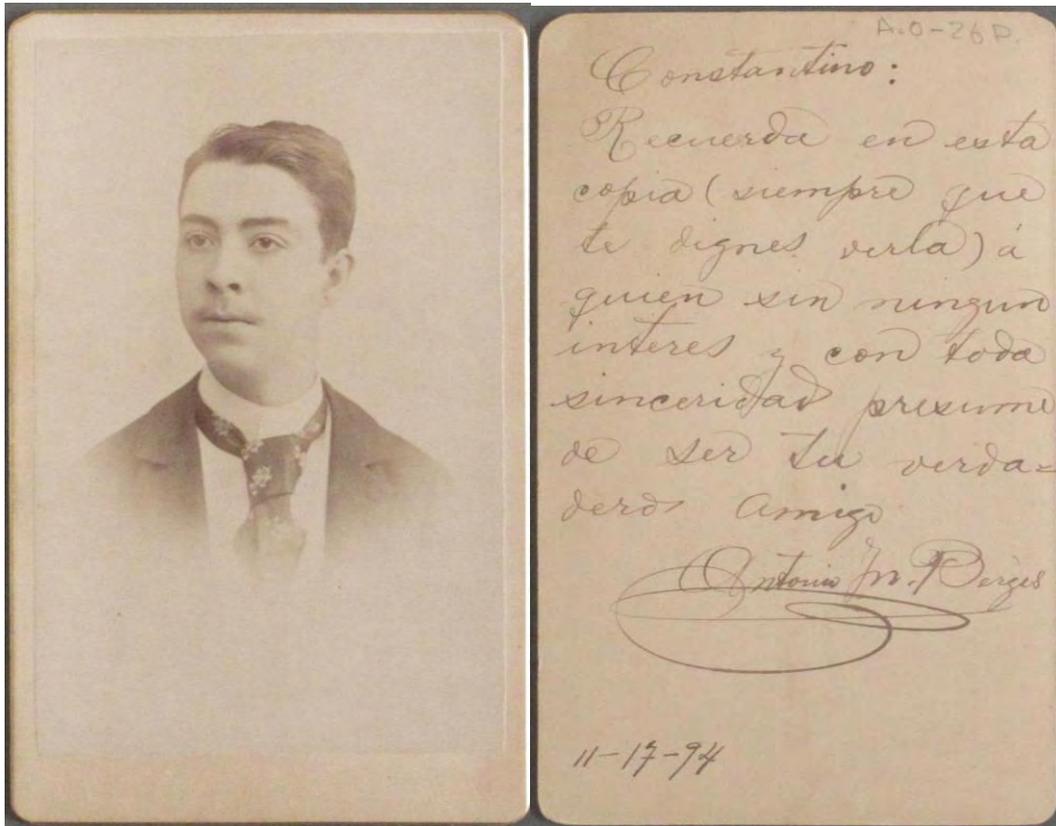
¹³⁸ Sekulla, "The Body and the Archive", 10.

vuelve la representación visual por excelencia de una categoría que surge con la modernidad: el individuo, que al integrarse a una colección como lo es el álbum, tiene un valor para alguien en un momento dado. Crary escribe:

La fotografía y el dinero se convierten en formas homólogas de poder social en el siglo XIX. Ambos son por igual sistemas totalizadores que engloban y unifican a todos los sujetos dentro de una misma red de valoración y deseo [...] la fotografía es también un gran nivelador, un democratizador, un 'mero símbolo', una ficción 'sancionada por el llamado consentimiento universal de la humanidad'. Ambos son formas mágicas que establecen un conjunto nuevo de relaciones abstractas entre individuos y cosas e imponen estas relaciones como lo real. Es a través de las distintas pero entrelazadas economías del dinero y la fotografía como todo un mundo social es representado y constituido exclusivamente como signos".¹³⁹

Entendido como un dispositivo de exhibición a pequeña escala, en el álbum se ennoblecen los individuos y las relaciones entre estos, y la posesión de estas imágenes con carácter dignatario es signo de estatus y poder para el propietario; no sólo las poses, el *atrezzo*, o el vestuario dignifican al individuo, sino también las dedicatorias, las firmas y las demostraciones de afecto. A la suntuosidad del terciopelo y el herraje de la encuadernación, se sumaban múltiples proyecciones de elegancia y distinción y muestras de cariño. La distinción y el poder ya no la otorgaba el abolengo ni los títulos nobiliarios, sino la opinión pública.

¹³⁹ Crary, *Las técnicas del observador*, 31-32.



28. Retrato tarjeta de visita, autor desconocido, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"Constantino: Recuerda en esta copia (siempre que te dignes verla) a quien sin ningun interes y con toda sinceridad presume de ser tu verdadero amigo. Antonio Jn. Bergés.
11-17-94"

A partir de su valor como un espacio de honorabilidad y de validación social, el álbum también se lee como un espacio de lucha por espacios de representación. Constantino estuvo relacionado con el poder político, económico, militar y eclesiástico del gobierno de Díaz, el álbum es vestigio de la pugna por la presencia simbólica en estos círculos, y de cómo se tejían alianzas políticas a través de la fotografía para el afianzamiento del poder social. Esta competencia por espacios no sólo se lee en las imágenes de los retratados, sino en la proliferación de sellos de los

estudios fotográficos, los cuales usaban las tarjetas de visita como vehículos publicitarios para distinguirse y reafirmar su prestigio. Como afirma Tagg:

La producción de retratos es a la vez producción de significados en los que clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación, y la producción de cosas que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida. La historia de la fotografía es ante todo [...] un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX.¹⁴⁰

Es así como el álbum de Constantino representa un caso local de implantación del sistema económico que comenzaba a coronarse como estilo de vida reinante en el mundo entero, y su injerencia en la identidad individual y colectiva de un joven, quien como muchos otros adoptó un producto del capitalismo –la fotografía– como herramienta para construir formas de masculinidad de acuerdo con modelos hegemónicos, a través de relaciones sociales con sus congéneres mediadas por intercambio de imágenes.

Conclusión

Repentinamente, en noviembre de 1902, a la edad de 29 años, Constantino Canseco murió de una enfermedad transmitida por la picadura del piojo que –de manera errónea– las élites de la época asociaban con la pobreza y la suciedad, y que entre 1902 y 1904 tuvo un brote epidémico en la ciudad de México¹⁴¹:

¹⁴⁰ Tagg, *El peso de la representación*, 54.

¹⁴¹ Daniel Herrera Rangel, "Las pintas de la sirvienta. El tifo y el temor a los pobres en la ciudad de México, 1874-1877", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 41 (2011), consultado

Los numerosos amigos del Lic. Constantino Canseco se conmocionaron al escuchar de su muerte a causa del tifo, la enfermedad que ya está empezando a recoger su fatal cosecha invernal. El Sr. Canseco era un conocido miembro de varios de los clubes sociales de la capital y era merecidamente popular. La simpatía de la comunidad se extiende a sus allegados.¹⁴²

Diecinueve meses después, muere su hermano Agustín, desconocemos la causa de su muerte:

Ayer á las ocho de la mañana falleció casi de una manera repentina, el Sr. Lic. Agustín Canseco, Agente del Ministerio Público Militar. El finado había padecido una fiebre gástrica de la que se creía ya sano, y repentinamente se agravó, falleciendo en breves instantes. Su cadáver será inhumado con los honores que le corresponden por su categoría de Teniente Coronel, de que disfrutaba en el desempeño de su cargo judicial.¹⁴³

El álbum de Constantino Canseco es una colección de rostros y palabras recogidos en los últimos diez años de vida de un joven que sólo conoció el Porfiriato como forma de gobierno, a quien le tocó vivir el período de desarrollo económico más acelerado de la ciudad de Oaxaca, y quien vivió el sueño de modernización al que aspiraba la sociedad oaxaqueña, recogiendo los frutos de la lucha liberal: el ascenso de una nueva clase, una renovada aristocracia que combinó alianzas con distintos tipos de poderes para afianzar su hegemonía.

Coincidentemente, Constantino murió poco después del “Baile de los 41” a partir del cual, según Mckee Irwin "cualquier caso de contacto o adhesión íntima

el 22 de mayo de 2014, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26202011000100003&script=sci_arttext

¹⁴² "Passing Day", *The Mexican Herald*, 12 de noviembre de 1902, 5. La traducción es mía.

¹⁴³ "Muerte del Sr. Lic. Canseco", *Diario del hogar*, 10 de junio de 1904, 3.

entre hombres se vio como sospechoso y el afeminamiento y la homosexualidad masculina se entendieron como la misma cosa",¹⁴⁴ por lo que el álbum también es materialización de una época en la historia de las masculinidades, en cuya construcción era crucial el uso afectivo de la fotografía.



29. Retrato *cabinet card*, autor desconocido, siglo XIX, Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

"A mi estimado amigo y joven Constantino Canseco, como un recuerdo sincero [del] cariño que le profesa el último a sus amigos.
Oaxaca, marzo 26 de 1892.
M. Castillejos"

Constantino Canseco es un creador de un espacio privado, personal, producto de las relaciones sociales que formó en este período, el cual ofrece pistas de su contexto y de cómo éste influyó en él. Los álbumes son artefactos que constituyen

¹⁴⁴ McKee Irwin, "Homoerotismo", 223.

espacios que creamos para explicarnos –a nosotros mismos y a los demás– nuestro lugar en el mundo, cómo y por qué existimos. Los lugares que visitamos, las personas que conocemos, los sentimientos que generamos, todo es susceptible de perderse; coleccionando todos estos elementos en un álbum, combatimos el olvido, la inexistencia. A través de estas microhistorias de lo social y lo visual, la vida cotidiana nos ofrece otras posibles perspectivas para historiar la producción de imágenes.

Bibliografía

Amézaga Heiras, Gustavo y Rodríguez, José Antonio. Catálogo de exposición *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*. México, INBA-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2015.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

Berger, John. "El traje y la fotografía", en *Mirar*, John Berger, 43-53. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

Bush, Russell. *Affectionate men: A Photographic History of a Century of Male Couples, 1850's to 1950's*. Nueva York: St. Martin's Press, 1998.

Castellanos, Alejandro. "Ojo de luz. La fotografía en Oaxaca". En *Historia del Arte de Oaxaca*, vol. 3 *Arte contemporáneo*, coords. Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera y Chávez, 145-159. México, D. F., Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.

Chassen-Lopez, Francie R. *From Liberal to Revolutionary Oaxaca: The View from the South, Mexico, 1867-1911*. University Park: Penn State Press, 2004.

Corbin, Alain. "Entre bastidores - El individuo y su traza", en *Historia de la vida privada* dirs., Philippe Ariés y George Duby, 391-430. Madrid: Taurus, 1991.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.

De Bray, Eduardo. *Nuevo manual de fotografía*. México D.F: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1910.

Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

De Cuéllar, José Tomás, ed. Ana Laura Zavala Díaz. *Ensalada de Pollos: novela de estos tiempos que corren, tomada del carnet de Facundo: 1869-1870, 1871, 1890*. México, D. F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.

Dorotinsky, Deborah. "Rostros frente a Juárez. El retrato en la pintura y la fotografía durante La Reforma". En *Los mil rostros de Juárez y del liberalismo mexicano*, coord. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, 219-236. México: SHCP-UAM-UABJO, 2007.

Eder, Rita. "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", *El arte en México: autores, temas, problemas*, ed. Rita Eder, 341-371. México: CONACULTA, 2001.

Gage, John. "Photographic likeness". En *Portraiture. Facing the Subject*, ed., Joanna Woodall, 119-130. Manchester: Manchester University Press, 1997.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México, D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.

Henisch, Heins K. y Henisch, Bridget A. *The Photographic Experience 1839-*

1914. Images and Attitudes. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.

Kicza, John E. (trad. Valeria Franco Sol), "Familias empresariales y su entorno, 1750-1850", en *Historia de la vida cotidiana en México*, dir., Pilar Gonzalbo Aizpuru, tomo IV *Bienes y vivencias. El siglo XIX*, coord., Anne Staples. México, D.F: El Colegio de México-FCE, 2005.

Klary, C. *El fotógrafo retratista*. León: Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1982.

Kossov, Boris. "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX", en *Image and Memory . Photography from Latin America 1866-1994*, ed. Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora, 18-54. Texas: University of Texas-FotoFest, 1997.

Os Tempos da Fotografia. O Efêmero e o Perpétuo. Sao Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Lynch, Annette y Strauss, Mitchell D, eds. *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

Los gobernantes de Oaxaca. Historia (1823-1986). México D. F. : J. R. Fortson y Cía., S. A., 1986.

Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México: FCE, 1986.

Maas, Ellen. *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Macías-González, Víctor M. y Rubenstein, Anne, eds. *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.

Martínez Medina, Héctor y Ruiz Cervantes, Francisco José. "La ciudad de Oaxaca. De la Independencia a los inicios del periodo revolucionario", en *475 años de la fundación de Oaxaca*, coord. Sebastián van Doesburg, 69-86. Oaxaca: Ayuntamiento de la ciudad de Oaxaca, 2007.

Massé Zendejas, Patricia. *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita.* México: Círculo de Arte-CONACULTA, 2000.

Matabuena Peláez, Teresa. *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato.* México: Universidad Iberoamericana, 1991.

Medina, Cuauhtémoc. "¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño". En *XVII Coloquio internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América.* Tomo II, ed. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, 577-597. México: UNAM-IIE, 1994.

Mitchell, W. J. Thomas. *What do pictures want?: The lives and loves of images.* Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Negrete Álvarez, Claudia. *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos.* México D.F.: UNAM-IIE, 2006.

Ortiz García, Carmen. "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular", en *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, coords. Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea Gutiérrez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Overmyer-Velázquez, Mark. *Visions of the Emerald City.* Durham: Duke University Press, 2006.

Peluffo, Ana y Sánchez Prado, Ignacio M., eds. *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina.* Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century.* Princeton: Princeton University Press, 1996.

Plunkett, John. "Carte-de-visite", en *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, ed. John Hannavy, 276-77. Nueva York: Routledge, 2008.

Proust, Marcel, trad. Pedro Salinas. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann.* Madrid: Alianza, 2014.

Recio, Gabriela. "El nacimiento de la industria cervecera en México, 1880-1910", en *Cruda realidad: producción, consumo y fiscalidad de las bebidas alcohólicas en México y América Latina, siglos XVII-XX*, coord., Ernest Sánchez Santiró, 156-163. México: Instituto Mora, 2007.

Rincón Gallardo, Carlos. *El libro del charro mexicano*. México: Porrúa, 1977.

Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography. Hints of Composition and Chiaroscuro for Photographers* [1869]. Rochester: Helios, 1971.

Rodríguez, José Antonio. "Un acto de ficción (fidedigna)", en *Nuevo León - Imágenes de nuestra memoria*, 105-118. Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

Treviño, Estela, coord. *160 Años de fotografía en México*. México, D.F.: CONACULTA, CENART, Centro de la Imagen, Océano, 2004.

Valdez Marín, Juan Carlos. *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos*. México: Alquimia Uno, 2008.

Velasco Sosa, Efraín. *Calzada Porfirio Díaz*. Oaxaca: Grupo Corporativo Gurrión [GCG], 2015 (inédito).

Velázquez Guadarrama, Angélica. "El retrato", en *La colección de pintura del Banco Nacional de México, Catálogo Siglo XIX*, coord. Angélica Velázquez Guadarrama, 32-36. México: Fomento Cultural Banamex, 2004.

Zárate Aquino, Manuel. *Pequeño diccionario enciclopédico de Oaxaca*. Oaxaca: Universidad José Vasconcelos, 1995.

Artículos en revistas

Barceló Quintal, Raquel Ofelia. "Los cocineros y pasteleros franceses en la ciudad de México: la modernidad en la mesa durante el Porfiriato", *Cuadernos de Nutrición* 2 (2012): 47-56.

Bush, Russell, trad. Bonfil, Carlos. "El afecto entre varones. La estigmatización de la ternura masculina". En *Letra S, La Jornada*, 4 de noviembre 2004, accesado el 17 de mayo de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/04/ls-opinion.html>

Gómez Tepexicuapan, Amparo. "Los jardines de Chapultepec en el siglo XIX", *Arqueología Mexicana* 57 (2002): 48-53.

González Flores, Laura. "La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI", *Textos de História* 16 (2008): 11-32.

Herrera Rangel, Daniel. "Las pintas de la sirvienta. El tifo y el temor a los pobres en la ciudad de México, 1874-1877". En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 41 (2011), consultado el 22 de mayo de 2014, (http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26202011000100003&script=sci_arttext)

Meyer, Arline. "Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century 'Hand-in-Waistcoat' Portrait", *Art Bulletin* 77 (1995): 45-63.

Romero Tobar, Leonardo. "Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad del *ut pictura poesis*". En *Príncipe de Viana. Anejo* 18 (2000): 331, accesado el 22 de mayo de 2013, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1281057.pdf>

Sekulla, Allan. "The Body and the Archive", *October* 39 (1986): 3-64.

Thurston, Walter. "Alumbrado superior, lateral, de frente y correcto", *El fotógrafo mexicano* 6 (1909): 172-175.

Yujnovsky, Inés. "Cultura y poder: el papel de la prensa ilustrada en la formación de la opinión pública", en *H-México*, Grupo H-México, consultado el 10 de mayo de 2015, <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6549>

Hemerografía

C., "Los Albums", *La Gaceta de Oaxaca*, Oaxaca, 18 de mayo de 1890.

Boletín de la botica y droguería de Gildardo Gómez, no. 1, Oaxaca de Juárez, abril 5 del 94.

El Anunciador de Oaxaca, no. 5, Oaxaca de Juárez, 5 de abril de 1897.

El adelanto, año 1, no. 17, 29 de noviembre de 1891.

"Ahuizotadas", *El Hijo de El Ahuizote*, 8 de agosto de 1897.

"El club 'Mitla' de Oaxaca", *El Mundo*, 9 de octubre de 1898.

Manuel Campos Galván y Cía., "El porvenir de Oaxaca", *Boletín de Agencia Agrícola Minera*, 16 de julio de 1898.

Manuel Campos Galván y Cía., "Al público", *Boletín de Agencia Agrícola Minera*, 16 de octubre de 1897.

"La miseria", *El Horizonte*, 2 de octubre de 1898.

El Estudio, 17 de febrero de 1889.

"El Sr. Lic. Agustín Canseco", *El Estudio*, 18 de diciembre de 1887.

"Serenata", *El Adelanto*, 11 de agosto de 1891.

"Revista del paseo Nezahualcoyotl, el tercer viernes", *El eco del pueblo*, 1 de marzo de 1894

"Las fiestas del LXXXI aniversario de la Independencia nacional", *El Adelanto*, 24 de septiembre de 1891.

"El banquete de la Federación", *El Estado*, 13 de noviembre de 1892.

"Revista del baile de la Triple Alianza", *El Estado*, 14 de noviembre de 1892.

"Revista del baile de la Triple Alianza", *El Estado*, 17 de noviembre de 1892.

"Carreras de ciclistas (Ecos de las fiestas patrias)", en *El Mundo Ilustrado*, 29 de septiembre de 1901.

"Defensor", *El Tiempo*, 16 de junio de 1899.

Nuevo Agente del Ministerio Público Militar", *La Patria*, 10 de marzo de 1901.

"¡Viva Oaxaca!", *El Hijo de El Ahuizote*, 14 de noviembre de 1897.

"New social club", *The Mexican Herald*, 24 de julio de 1901.

"Social Notes and Personals", *The Mexican Herald*, 25 de agosto de 1901.

"Edicto", Periódico Oficial del Estado de Oaxaca, 8 de mayo de 1907.

"La civilización y la sensibilidad", *El Mundo Ilustrado*, 13 de octubre de 1901.

"Passing Day", *The Mexican Herald*, 12 de noviembre de 1902.

El Estado, año II núm. 62, Oaxaca de Juárez, 22 de octubre de 1893.

La gaceta de Oaxaca, tomo I núm. 1, Oaxaca de Juárez, 1 de septiembre de 1889.

El adelanto, año I núm. 17, Oaxaca de Juárez, 29 de noviembre de 1891.

El eco del pueblo, no. 4, Oaxaca de Juárez, 24 de marzo de 1894.

El ferrocarril, tomo I núm. 4, Oaxaca de Juárez, 13 de enero de 1898.

La gaceta de Oaxaca, tomo I núm. 2, 8 de septiembre de 1889.

La gaceta de Oaxaca, tomo I núm. 24, 9 de febrero de 1890.

Páginas web

Family Search
<https://familysearch.org/>

Museo Vitra
<http://www.design-museum.de/>

Tesis

Caballero López, Davy. "Diez imágenes oaxaqueñas en un álbum : re-conociendo los rostros de las mujeres zapotecas en las tarjetas postales de finales del siglo XIX". Tesis de maestría, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Estévez Gómez, Diana Yuriko. "Álbum de familia: de las fotos de la abuela". Tesis de doctorado, Posgrado en Artes y Diseño, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Massé Zendejas, Patricia. “La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX: la compañía Cruces y campa”. Tesis de maestría, Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Acervos consultados

Archivo Histórico del Estado de Oaxaca.

Archivo de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca.

Colección Fundación Bustamante Vasconcelos (Oaxaca de Juárez).

Colección José F. Gómez del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Instituto Nacional de Bellas Artes (Oaxaca de Juárez).

Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (Oaxaca de Juárez).

Biblioteca Central, UNAM.

Biblioteca Ernesto de la Torre Villar, Instituto Mora.

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

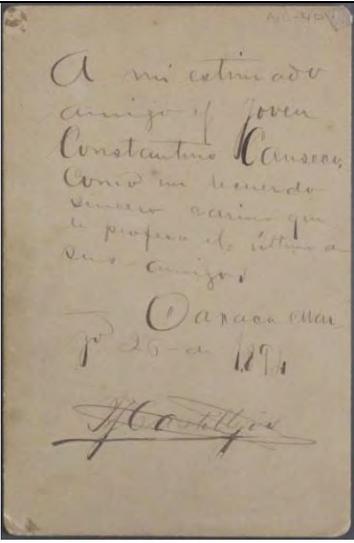
Biblioteca Rogerio Casas Alatríste, Museo Franz Mayer.

Hemeroteca Nacional Digital.

Hemeroteca Néstor Sánchez (Oaxaca de Juárez).

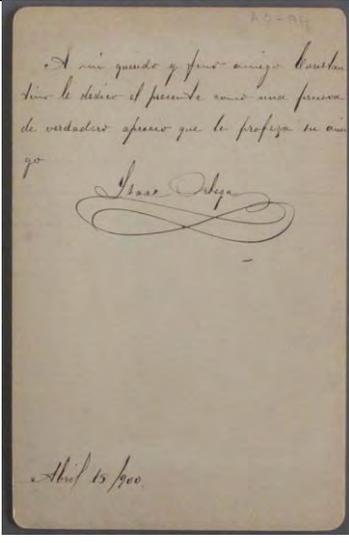
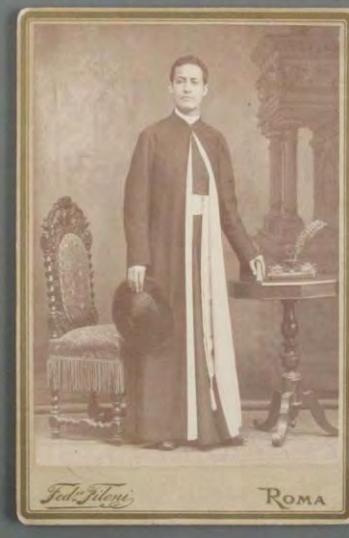
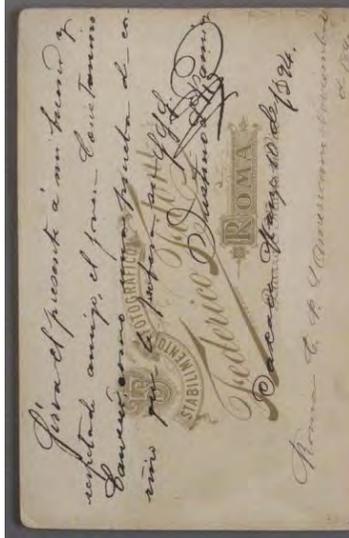
Fondo Manuel Brioso y Candiani, Biblioteca Francisco de Burgoa (Oaxaca de Juárez).

Fondo Reservado, Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (Ciudad de México).

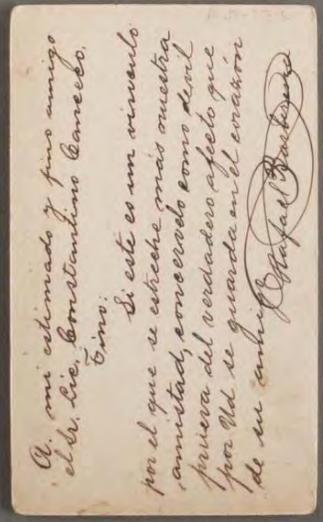
1		<p>Texto reverso</p> <p>Firmada por</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Medidas imagen</p> <p>Medidas soporte</p> <p>Formato</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p>	<p>Salas Argüelles</p> <p>14 x 9.1 cm</p> <p>16.7 x 11 cm</p> <p>Cabinet card</p> <p>No hay imagen de reverso</p>
2	 	<p>Texto reverso</p> <p>Firmada por</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Medidas imagen</p> <p>Medidas soporte</p> <p>Formato</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p>	<p>A mi estimado amigo y joven Constantino Canseco, como un recuerdo sincero cariñoso que le profesa el último a sus amigos.</p> <p>M. Castillejos</p> <p>Oaxaca, marzo 26 de 1892</p> <p></p> <p>14 x 10 cm</p> <p>16.5 x 10.5 cm</p> <p>Cabinet card</p> <p>A.O-4P</p>

3		<p>Texto reverso (Borrado parcialmente) El cariño que me manifestaste pidiend...</p> <p>Firmada por</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Medidas imagen 9 x 5.5 cm</p> <p>Medidas soporte 12.7 x 8.5 cm</p> <p>Formato Imagen tarjeta de visita, soporte Victoria</p> <p>Anotación a lápiz al reverso A.O-5 P</p>	
4		<p>Texto reverso Constantino: Conserva el presente como recuerdo del singularísimo fraternal cariño que te profeso</p> <p>Firmada por Manuel Carrizoza Presb.</p> <p>Lugar y fecha Dic 18-98 / Marzo 26-99</p> <p>Nombre de estudio Salas Argüelles Oaxaca</p> <p>Medidas imagen 14.1 x 9.7 cm</p> <p>Medidas soporte 16.4 x 11.1 cm</p> <p>Formato Cabinet card</p> <p>Anotación a lápiz al reverso A.O-7P</p>	

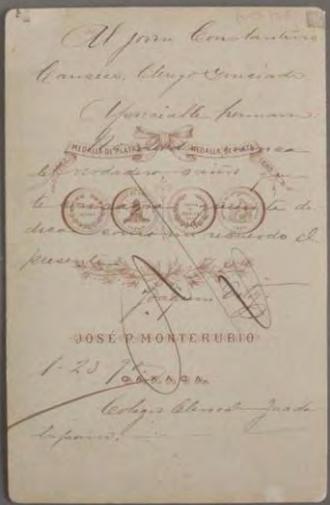
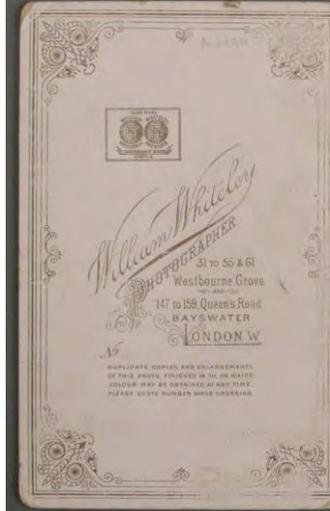
ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

5			<p>Texto reverso</p> <p>A mi querido y fino amigo Constantino le dedico el presente como una prueba de verdadero aprecio que le profeza su amigo</p> <p>Firmada por</p> <p>Isaac Ortega</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Abril 15/900</p> <p>Nombre de estudio</p> <p></p> <p>Medidas imagen</p> <p>14 x 9.7 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>16.5 x 10.5 cm</p> <p>Formato</p> <p>Cabinet card</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-9P</p>	
6			<p>Texto reverso</p> <p>Sirva el presente a mi buen y respetado amigo, el joven Constantino Canseco como una prueba de el cariño que le profesa [o profeso?] [su, se, si?] [PGG?]</p> <p>Firmada por</p> <p>Justino L. [Tamiz?]</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Fecha 1: Oaxaca Marzo 10 de 1894. Fecha 2: Roma C. P. L Americano Noviembre 2 1890</p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Federico Filoni, Roma</p> <p>Medidas imagen</p> <p>14 x 10 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>16.5 x 11 cm</p> <p>Formato</p> <p>Cabinet</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-11P</p>	

ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

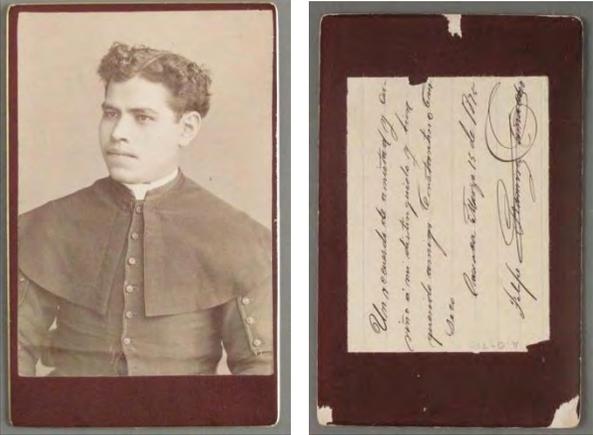
7			<p>Texto reverso</p> <p>A mi estimado y fino amigo el Sr. Lic. Constantino Canseco. Tino: Si este es un vinculo por el que se estreche más nuestra amistad, concervelo como devil prueba del verdadero afecto que por Ud. se guarda en el corazón de su amigo</p> <p>Firmada por</p> <p>Rafael Barberena</p> <p>Lugar y fecha</p> <p></p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Salas Argüelles Oaxaca</p> <p>Medidas imagen</p> <p>8.5 x 6 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>10.5 x 6.5 cm</p> <p>Formato</p> <p>Tarjeta de visita</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-12P</p>	<p>A mi estimado y fino amigo el Sr. Lic. Constantino Canseco. Tino: Si este es un vinculo por el que se estreche más nuestra amistad, concervelo como devil prueba del verdadero afecto que por Ud. se guarda en el corazón de su amigo</p>
8			<p>Texto reverso</p> <p>Reverso 1: A mi querido amigo Lic. Constantino Canseco. Recuerdo de amistad. Reverso 2: Recuerdo de amistad [ilegible] Constantino Canseco</p> <p>Firmada por</p> <p>Firma 1: L [S?] Ramos Firma 2: M [ilegible]</p> <p>Lugar y fecha</p> <p></p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Fotografía Daguerre (México)</p> <p>Medidas imagen</p> <p>8.9 x 5.7 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>10.5 x 6.3 cm</p> <p>Formato</p> <p>Tarjeta de visita</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-13P</p>	<p>Reverso 1: A mi querido amigo Lic. Constantino Canseco. Recuerdo de amistad. Reverso 2: Recuerdo de amistad [ilegible] Constantino Canseco</p>

9		<p>Texto reverso</p> <p>Firmada por</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Nombre de estudio Cruces y Cia.</p> <p>Medidas imagen 9 x 5.6 cm</p> <p>Medidas soporte 10.2 x 6.2 cm</p> <p>Formato Tarjeta de visita</p> <p>Anotación a lápiz al reverso No hay imagen de reverso</p>	
10		<p>Texto reverso</p> <p>Firmada por</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Medidas imagen 14 x 10 cm</p> <p>Medidas soporte 16.5 x 11 cm</p> <p>Formato Cabinet card</p>	

			Anotación a lápiz al reverso	No hay imagen de reverso
11	 		Texto reverso	Al joven Constantino Canseco. Clerigo Yniciado. Apreciabile hermano: no dudes nunca del verdadero cariño que te consagra quien te dedica como un recuerdo el presente
			Firmada por	Joaquín Ortiz
			Lugar y fecha	1-23-90 Colegio Clerical Guadalupano
			Nombre de estudio	José P. Monterubio (Oaxaca)
			Medidas imagen	14 x 10.2 cm
			Medidas soporte	16.6 x 11 cm
			Formato	Cabinet card
			Anotación a lápiz al reverso	A.O-10P
11	 		Texto reverso	
			Firmada por	
			Lugar y fecha	
			Nombre de estudio	William Whiteley (Londres)
			Medidas imagen	14.5 x 10.2 cm
			Medidas soporte	16.5 x 10.7 cm
			Formato	Cabinet card
			Anotación a lápiz al reverso	A.O-19P

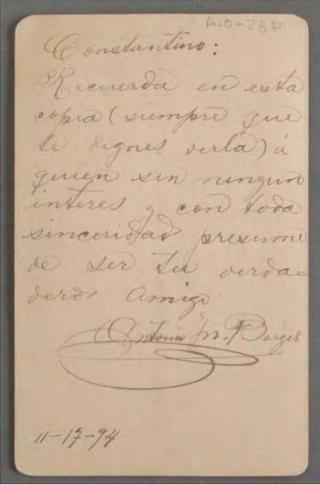
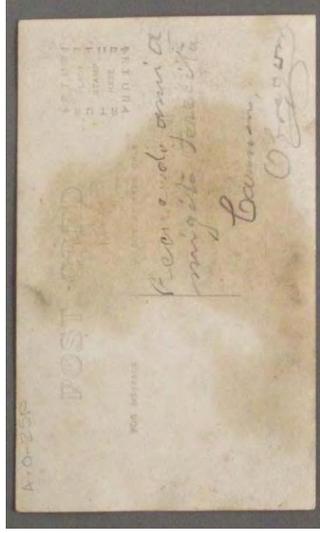
12		<table border="1"> <tr> <td>Texto reverso</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>14 x 10.2 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>16.5 x 11 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Cabinet card</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>No hay imagen de reverso</td> </tr> </table>	Texto reverso		Firmada por		Lugar y fecha		Nombre de estudio		Medidas imagen	14 x 10.2 cm	Medidas soporte	16.5 x 11 cm	Formato	Cabinet card	Anotación a lápiz al reverso	No hay imagen de reverso
Texto reverso																		
Firmada por																		
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	14 x 10.2 cm																	
Medidas soporte	16.5 x 11 cm																	
Formato	Cabinet card																	
Anotación a lápiz al reverso	No hay imagen de reverso																	
13		<table border="1"> <tr> <td>Texto reverso</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td>Wolfenstein (México)</td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>15 x 10 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>16.5 x 10.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Cabinet card</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>No hay imagen de reverso</td> </tr> </table>	Texto reverso		Firmada por		Lugar y fecha		Nombre de estudio	Wolfenstein (México)	Medidas imagen	15 x 10 cm	Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm	Formato	Cabinet card	Anotación a lápiz al reverso	No hay imagen de reverso
Texto reverso																		
Firmada por																		
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio	Wolfenstein (México)																	
Medidas imagen	15 x 10 cm																	
Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm																	
Formato	Cabinet card																	
Anotación a lápiz al reverso	No hay imagen de reverso																	

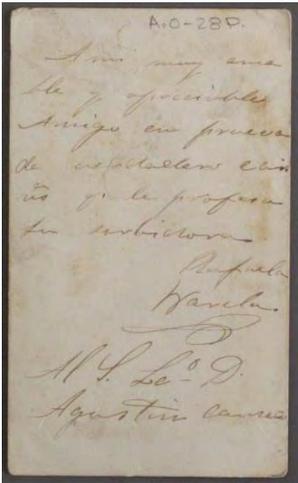
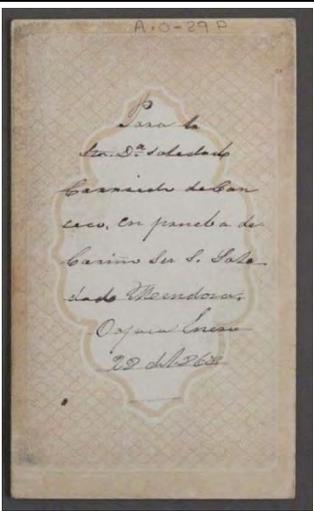
ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

15		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Un recuerdo de amistad y cariño a mi distinguido y bien querido amigo Constantino Canseco.</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Felipe Ramírez Camacho</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oaxaca Marzo 15 de 1895</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>14 x 10 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>16.5 x 10.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Cabinet card</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-1 P</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Un recuerdo de amistad y cariño a mi distinguido y bien querido amigo Constantino Canseco.	Firmada por	Felipe Ramírez Camacho	Lugar y fecha	Oaxaca Marzo 15 de 1895	Nombre de estudio		Medidas imagen	14 x 10 cm	Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm	Formato	Cabinet card	Anotación a lápiz al reverso	A.O-1 P		
Texto reverso	Un recuerdo de amistad y cariño a mi distinguido y bien querido amigo Constantino Canseco.																			
Firmada por	Felipe Ramírez Camacho																			
Lugar y fecha	Oaxaca Marzo 15 de 1895																			
Nombre de estudio																				
Medidas imagen	14 x 10 cm																			
Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm																			
Formato	Cabinet card																			
Anotación a lápiz al reverso	A.O-1 P																			
16		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Galo Roberto Alejandrino. Nació el 16 de octubre de 1891. Se fotografió el 3 de Febrero de 1892.</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oaxaca Marzo 15 de 1895</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>14 x 10.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>16.5 x 10.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Cabinet card</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-22 P</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Galo Roberto Alejandrino. Nació el 16 de octubre de 1891. Se fotografió el 3 de Febrero de 1892.	Firmada por		Lugar y fecha	Oaxaca Marzo 15 de 1895	Nombre de estudio		Medidas imagen	14 x 10.3 cm	Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm	Formato	Cabinet card	Anotación a lápiz al reverso	A.O-22 P		
Texto reverso	Galo Roberto Alejandrino. Nació el 16 de octubre de 1891. Se fotografió el 3 de Febrero de 1892.																			
Firmada por																				
Lugar y fecha	Oaxaca Marzo 15 de 1895																			
Nombre de estudio																				
Medidas imagen	14 x 10.3 cm																			
Medidas soporte	16.5 x 10.5 cm																			
Formato	Cabinet card																			
Anotación a lápiz al reverso	A.O-22 P																			

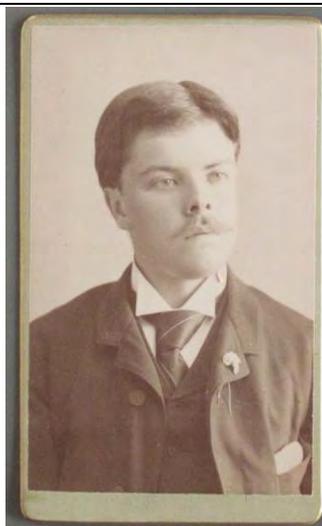
17		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>A mi querido amigo Constantino Canseco</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Alfredo Mora</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Febrero 14 de 1899</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>10 x 6 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>13.5 x 8.7 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Imagen tarjeta de visita, soporte Victoria</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-24 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	A mi querido amigo Constantino Canseco	Firmada por	Alfredo Mora	Lugar y fecha	Febrero 14 de 1899	Nombre de estudio		Medidas imagen	10 x 6 cm	Medidas soporte	13.5 x 8.7 cm	Formato	Imagen tarjeta de visita, soporte Victoria	Anotación a lápiz al reverso	A.O-24 P
Texto reverso	A mi querido amigo Constantino Canseco																	
Firmada por	Alfredo Mora																	
Lugar y fecha	Febrero 14 de 1899																	
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	10 x 6 cm																	
Medidas soporte	13.5 x 8.7 cm																	
Formato	Imagen tarjeta de visita, soporte Victoria																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-24 P																	
18		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>A mi distinguido y fino amigo, Constantino Canseco, un recuerdo en el presente de su amigo que no lo olvida</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>L. G. Napoles</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oax.-2-1-96</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9 x 5.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-14 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	A mi distinguido y fino amigo, Constantino Canseco, un recuerdo en el presente de su amigo que no lo olvida	Firmada por	L. G. Napoles	Lugar y fecha	Oax.-2-1-96	Nombre de estudio		Medidas imagen	9 x 5.3 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.5 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-14 P
Texto reverso	A mi distinguido y fino amigo, Constantino Canseco, un recuerdo en el presente de su amigo que no lo olvida																	
Firmada por	L. G. Napoles																	
Lugar y fecha	Oax.-2-1-96																	
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	9 x 5.3 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.5 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-14 P																	

ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

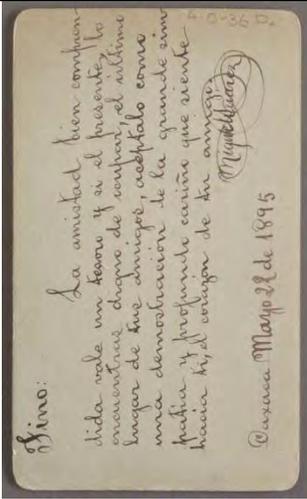
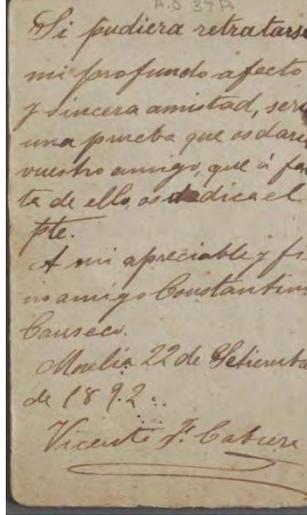
19	 	<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Constantino: Recuerda en esta copia (siempre que te dignes verla) a quien sin ningun interes y con toda sinceridad presume de ser tu verdadero amigo</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Antonio Jn. [Pergés o Bergés?]</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>11-17-94</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>11.4 x 7.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>12.4 x 8.1 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Victoria</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-26 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Constantino: Recuerda en esta copia (siempre que te dignes verla) a quien sin ningun interes y con toda sinceridad presume de ser tu verdadero amigo	Firmada por	Antonio Jn. [Pergés o Bergés?]	Lugar y fecha	11-17-94	Nombre de estudio		Medidas imagen	11.4 x 7.3 cm	Medidas soporte	12.4 x 8.1 cm	Formato	Victoria	Anotación a lápiz al reverso	A.O-26 P
Texto reverso	Constantino: Recuerda en esta copia (siempre que te dignes verla) a quien sin ningun interes y con toda sinceridad presume de ser tu verdadero amigo																	
Firmada por	Antonio Jn. [Pergés o Bergés?]																	
Lugar y fecha	11-17-94																	
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	11.4 x 7.3 cm																	
Medidas soporte	12.4 x 8.1 cm																	
Formato	Victoria																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-26 P																	
20	 	<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Recuerdo a mi amiguita Terecita</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Carmen Obregón</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>12.5 x 8.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>12.7 x 13.8 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Postal</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-25 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Recuerdo a mi amiguita Terecita	Firmada por	Carmen Obregón	Lugar y fecha		Nombre de estudio		Medidas imagen	12.5 x 8.3 cm	Medidas soporte	12.7 x 13.8 cm	Formato	Postal	Anotación a lápiz al reverso	A.O-25 P
Texto reverso	Recuerdo a mi amiguita Terecita																	
Firmada por	Carmen Obregón																	
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	12.5 x 8.3 cm																	
Medidas soporte	12.7 x 13.8 cm																	
Formato	Postal																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-25 P																	

21	 	<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>A mi muy amable y apreciable amigo en prueba de verdadero cariño que le profesa su serbidora</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>[Rafaela?] Varela. Al S. Lcº D. Agustín Canseco</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>8.5 x 5.6 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-28 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	A mi muy amable y apreciable amigo en prueba de verdadero cariño que le profesa su serbidora	Firmada por	[Rafaela?] Varela. Al S. Lcº D. Agustín Canseco	Lugar y fecha		Nombre de estudio		Medidas imagen	8.5 x 5.6 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-28 P
Texto reverso	A mi muy amable y apreciable amigo en prueba de verdadero cariño que le profesa su serbidora																	
Firmada por	[Rafaela?] Varela. Al S. Lcº D. Agustín Canseco																	
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	8.5 x 5.6 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-28 P																	
22	 	<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Para la Sra. Dña. Soledad Carriedo de Canseco. En prueba de cariño su S. Soledad Mendoza</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Soledad Mendoza</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oaxaca, Enero 28 del 868</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9.3 x 6.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.5 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-29 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Para la Sra. Dña. Soledad Carriedo de Canseco. En prueba de cariño su S. Soledad Mendoza	Firmada por	Soledad Mendoza	Lugar y fecha	Oaxaca, Enero 28 del 868	Nombre de estudio		Medidas imagen	9.3 x 6.3 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.5 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-29 P
Texto reverso	Para la Sra. Dña. Soledad Carriedo de Canseco. En prueba de cariño su S. Soledad Mendoza																	
Firmada por	Soledad Mendoza																	
Lugar y fecha	Oaxaca, Enero 28 del 868																	
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	9.3 x 6.3 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.5 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-29 P																	

23		Texto reverso Firmada por Lugar y fecha Nombre de estudio Medidas imagen Medidas soporte Formato Anotación a lápiz al reverso	 9.2 x 5.1 cm 10.5 x 6.4 cm Tarjeta de visita No hay imagen de reverso
24		Texto reverso Firmada por Lugar y fecha Nombre de estudio Medidas imagen Medidas soporte Formato Anotación a lápiz al reverso	 8.3 x 5.2 cm 10.5 x 6.3 cm Tarjeta de visita No hay imagen de reverso

25		<p>20 años de edad A.O-32D</p> <p>Constantino:</p> <p>Como una prueba exacta de la sinceridad con que lo distingo, le dedico el presente. Oaxaca Agosto 22/96</p> <p>Emilio Corrigena Zapata</p>	<p>Texto reverso</p> <p>20 años de edad. Constantino: Como una prueba exacta de la sinceridad con que lo distingo, le dedico el presente.</p> <p>Firmada por</p> <p>Emilio Corrigena Zapata</p> <p>Lugar y fecha</p> <p>Oaxaca Agosto 22/96</p> <p>Nombre de estudio</p> <p></p> <p>Medidas imagen</p> <p>9 x 5.5 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>10.1 x 6.3 cm</p> <p>Formato</p> <p>Tarjeta de visita</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-32 P</p>	
26		<p>A.O-34P</p> <p>Monroy y Rico FOTÓGRAFOS. 1ª Armenta y López letra F. OAXACA.</p>	<p>Texto reverso</p> <p></p> <p>Firmada por</p> <p></p> <p>Lugar y fecha</p> <p></p> <p>Nombre de estudio</p> <p>Monroy y Rico Fotógrafos. 1ª Armenta y López Letra F. Oaxaca</p> <p>Medidas imagen</p> <p>9.6 x 6 cm</p> <p>Medidas soporte</p> <p>10.4 x 6.3 cm</p> <p>Formato</p> <p>Tarjeta de visita</p> <p>Anotación a lápiz al reverso</p> <p>A.O-34 P</p>	

27		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Recuerdo a mi estimado amigo Constantino Canseco</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>LF Argüelles</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>2-23-99</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td>Wolfenstein (México)</td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9 x 5.6 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-35 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Recuerdo a mi estimado amigo Constantino Canseco	Firmada por	LF Argüelles	Lugar y fecha	2-23-99	Nombre de estudio	Wolfenstein (México)	Medidas imagen	9 x 5.6 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-35 P
Texto reverso	Recuerdo a mi estimado amigo Constantino Canseco																	
Firmada por	LF Argüelles																	
Lugar y fecha	2-23-99																	
Nombre de estudio	Wolfenstein (México)																	
Medidas imagen	9 x 5.6 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-35 P																	
28		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Tino: Como una prueba de cariño fraternal, y como un recuerdo de nuestra estancia en México; té dedica, éste retrato, tu [palabra larga tachada] leal amigo; que te estima y quiere; en lo que por tu bondad y finura mereces. Siempre tuyo.</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Alfonso Gutiérrez Hernández</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Sn. Luis Potosí, [ilegible] de 1895</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td>Emilio G. Lobato. (Sn. Luis Potosí)</td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9.5 x 5 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.2 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-33 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Tino: Como una prueba de cariño fraternal, y como un recuerdo de nuestra estancia en México; té dedica, éste retrato, tu [palabra larga tachada] leal amigo; que te estima y quiere; en lo que por tu bondad y finura mereces. Siempre tuyo.	Firmada por	Alfonso Gutiérrez Hernández	Lugar y fecha	Sn. Luis Potosí, [ilegible] de 1895	Nombre de estudio	Emilio G. Lobato. (Sn. Luis Potosí)	Medidas imagen	9.5 x 5 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-33 P
Texto reverso	Tino: Como una prueba de cariño fraternal, y como un recuerdo de nuestra estancia en México; té dedica, éste retrato, tu [palabra larga tachada] leal amigo; que te estima y quiere; en lo que por tu bondad y finura mereces. Siempre tuyo.																	
Firmada por	Alfonso Gutiérrez Hernández																	
Lugar y fecha	Sn. Luis Potosí, [ilegible] de 1895																	
Nombre de estudio	Emilio G. Lobato. (Sn. Luis Potosí)																	
Medidas imagen	9.5 x 5 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-33 P																	

29			<p>Texto reverso</p>	<p>Tino: La amistad bien comprendida vale un tesoro y si el presente, lo encuentras digno de confiar, el último lugar de tus amigos, aceptalo como una demostración de la grande simpatía y profundo cariño que siente hacia ti, el corazón de tú amigo.</p>
			<p>Firmada por</p>	<p>Miguel Juárez</p>
			<p>Lugar y fecha</p>	<p>Oaxaca Mayo 22 de 1895</p>
			<p>Nombre de estudio</p>	<p>Antonio Salazar</p>
			<p>Medidas imagen</p>	<p>9 x 5.6 cm</p>
			<p>Medidas soporte</p>	<p>10.5 x 6.2 cm</p>
			<p>Formato</p>	<p>Tarjeta de visita</p>
			<p>Anotación a lápiz al reverso</p>	<p>A.O-36 P</p>
30			<p>Texto reverso</p>	<p>Si pudiera retratarse mi profundo afecto y sincera amistad, sería una prueba que os daría vuestro amigo, que a falta de ello, os dedica el pte. A mi apreciable y fino amigo Constantino Canseco.</p>
			<p>Firmada por</p>	<p>Vicente J. Cabrera</p>
			<p>Lugar y fecha</p>	<p>Morelia 22 de Setiembre de 1892</p>
			<p>Nombre de estudio</p>	
			<p>Medidas imagen</p>	<p>8.7 x 5 cm</p>
			<p>Medidas soporte</p>	<p>10.5 x 6.2 cm</p>
			<p>Formato</p>	<p>Tarjeta de visita</p>
			<p>Anotación a lápiz al reverso</p>	<p>A.O-37 P</p>

31		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td>José P. Monterubio Oaxaca</td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9.5 x 5.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-38 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso		Firmada por		Lugar y fecha		Nombre de estudio	José P. Monterubio Oaxaca	Medidas imagen	9.5 x 5.3 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-38 P
Texto reverso																		
Firmada por																		
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio	José P. Monterubio Oaxaca																	
Medidas imagen	9.5 x 5.3 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-38 P																	
32		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Tino. Conserva el presente recuerdo de tu amigo que te quiere</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Manuel Rivera Varela</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oax 8-26-97</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td>Salas Argüelles (Oaxaca)</td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>8.8 x 6 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.2 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>No hay anotación</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Tino. Conserva el presente recuerdo de tu amigo que te quiere	Firmada por	Manuel Rivera Varela	Lugar y fecha	Oax 8-26-97	Nombre de estudio	Salas Argüelles (Oaxaca)	Medidas imagen	8.8 x 6 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	No hay anotación
Texto reverso	Tino. Conserva el presente recuerdo de tu amigo que te quiere																	
Firmada por	Manuel Rivera Varela																	
Lugar y fecha	Oax 8-26-97																	
Nombre de estudio	Salas Argüelles (Oaxaca)																	
Medidas imagen	8.8 x 6 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	No hay anotación																	

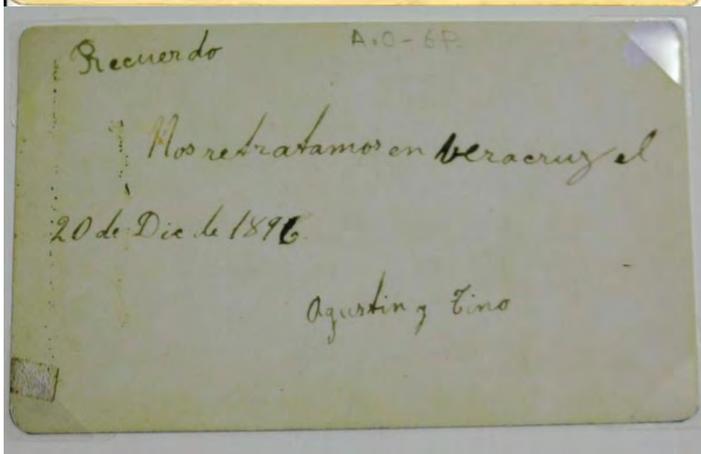
ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

33		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>Constantino Acepta este como un recuerdo sincero de tu amigo</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Guillermo Figueroa</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>8.5 x 5.9 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.3 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td>A.O-40 P</td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	Constantino Acepta este como un recuerdo sincero de tu amigo	Firmada por	Guillermo Figueroa	Lugar y fecha		Nombre de estudio		Medidas imagen	8.5 x 5.9 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	A.O-40 P
Texto reverso	Constantino Acepta este como un recuerdo sincero de tu amigo																	
Firmada por	Guillermo Figueroa																	
Lugar y fecha																		
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	8.5 x 5.9 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.3 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso	A.O-40 P																	
34		<table border="1"> <tbody> <tr> <td>Texto reverso</td> <td>A mi estimado e inolvidable amigo Tino</td> </tr> <tr> <td>Firmada por</td> <td>Manuel Rivera Varela</td> </tr> <tr> <td>Lugar y fecha</td> <td>Oaxaca Febrero 13/96</td> </tr> <tr> <td>Nombre de estudio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Medidas imagen</td> <td>9.3 x 5.8 cm</td> </tr> <tr> <td>Medidas soporte</td> <td>10.5 x 6.2 cm</td> </tr> <tr> <td>Formato</td> <td>Tarjeta de visita</td> </tr> <tr> <td>Anotación a lápiz al reverso</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Texto reverso	A mi estimado e inolvidable amigo Tino	Firmada por	Manuel Rivera Varela	Lugar y fecha	Oaxaca Febrero 13/96	Nombre de estudio		Medidas imagen	9.3 x 5.8 cm	Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm	Formato	Tarjeta de visita	Anotación a lápiz al reverso	
Texto reverso	A mi estimado e inolvidable amigo Tino																	
Firmada por	Manuel Rivera Varela																	
Lugar y fecha	Oaxaca Febrero 13/96																	
Nombre de estudio																		
Medidas imagen	9.3 x 5.8 cm																	
Medidas soporte	10.5 x 6.2 cm																	
Formato	Tarjeta de visita																	
Anotación a lápiz al reverso																		

ANEXO I. ÁLBUM EN EL ÓRDEN EN QUE SE ENCONTRÓ

35		<p>A.O-42P</p> <p>Tino: Que el presente te recuerde que tienes un verda- dero, amigo que te aprecia de corason</p> <p>Oaxaca Octubre 18/897</p> <p>P. J. Castillejos</p>	<p>Texto reverso</p>	Tino: Que el presente te recuerde que tienes un verdadero amigo que te aprecia de corason
		<p>Firmada por</p>	P. J. Castillejos	
		<p>Lugar y fecha</p>	Oaxaca Octubre 18/897	
		<p>Nombre de estudio</p>		
		<p>Medidas imagen</p>	8.8 x 6 cm	
		<p>Medidas soporte</p>	10.5 x 6.2 cm	
		<p>Formato</p>	Tarjeta de visita	
		<p>Anotación a lápiz al reverso</p>	A.O-42 P	
36		<p>A.O-43P</p> <p>Constantino: Conserva este para que te sirva de prueba del cariño, y amistad leal y sincera que te tiene.</p> <p>Manuel Matus (hijo)</p> <p>Oaxaca, Julio-19 de 1894</p>	<p>Texto reverso</p>	Constantino: Conserva éste para que te sirva de prueba del cariño, y amistad leal y sincera que te tiene
		<p>Firmada por</p>	Manuel Matus (hijo)	
		<p>Lugar y fecha</p>	Oaxaca, Julio 19 de 1894	
		<p>Nombre de estudio</p>		
		<p>Medidas imagen</p>	9.4 x 5.7 cm	
		<p>Medidas soporte</p>	10.2 x 6.2 cm	
		<p>Formato</p>	Tarjeta de visita	
		<p>Anotación a lápiz al reverso</p>	A.O-43 P	

ANEXO II. FOTOGRAFÍA SUELTA QUE PROBABLEMENTE PERTENECIÓ AL ÁLBUM



Texto reverso	Recuerdo. Nos retratamos en Veracruz el 20 de Dic. de 1896. Agustín y Tino.
Firmada por	
Lugar y fecha	Veracruz, 20 de diciembre de 1896
Nombre de estudio	Diego V. Agüero
Medidas imagen	5.6 x 8.5 cm
Medidas soporte	6 x 10.5 cm
Formato	Tarjeta de visita
Anotación a lápiz al reverso	A.O-6P

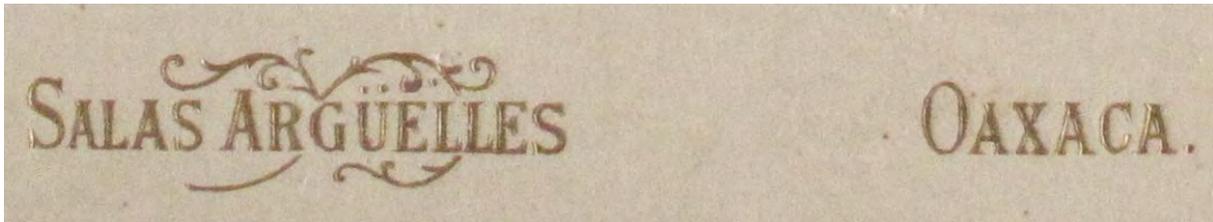
ANEXO III. LISTA DE ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS EN EL ÁLBUM Y EN LA HEMEROGRAFÍA

Estudios en el álbum

1. Salas Argüelles (Fotógrafo José M. Salas Argüelles) - 5ª de Av. Hidalgo núm. 33, Oaxaca, Oax.



Sello en foto 1



Sello en foto 4



Sello en foto 7



Sello en foto 32



Anuncio en *El Estado*, año II núm. 62, Oaxaca de Juárez, 22 de octubre de 1893

2. José P. Monterrubio - 1ª de Armenta y López, Oaxaca, Oax.



Sello en foto 31 (reverso)

FOTOGRAFIA OAXAQUEÑA
JOSE. P. MONTERUBIO.
F.—1ª de Armenta y López.—F.
Casa establecida hace más de doce años.

Conocida como es del público de esta Ciudad omito hacer de ella todo encomio y sólo manifiesto que como hasta aquí seguirá dejando complacidos á sus favorecedores.

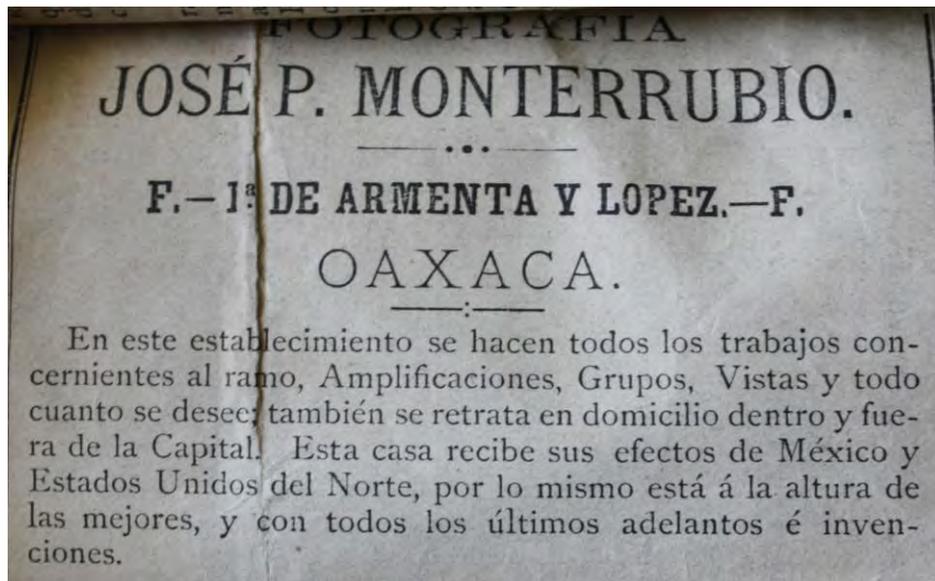
Se hacen retratos con todo tiempo, de 8 de la mañana á 5 de la tarde.

Ampliaciones, grupos de familia, de sociedades hasta de cuarenta personas.

Esta casa es la única que fabrica en esta Ciudad las famosas

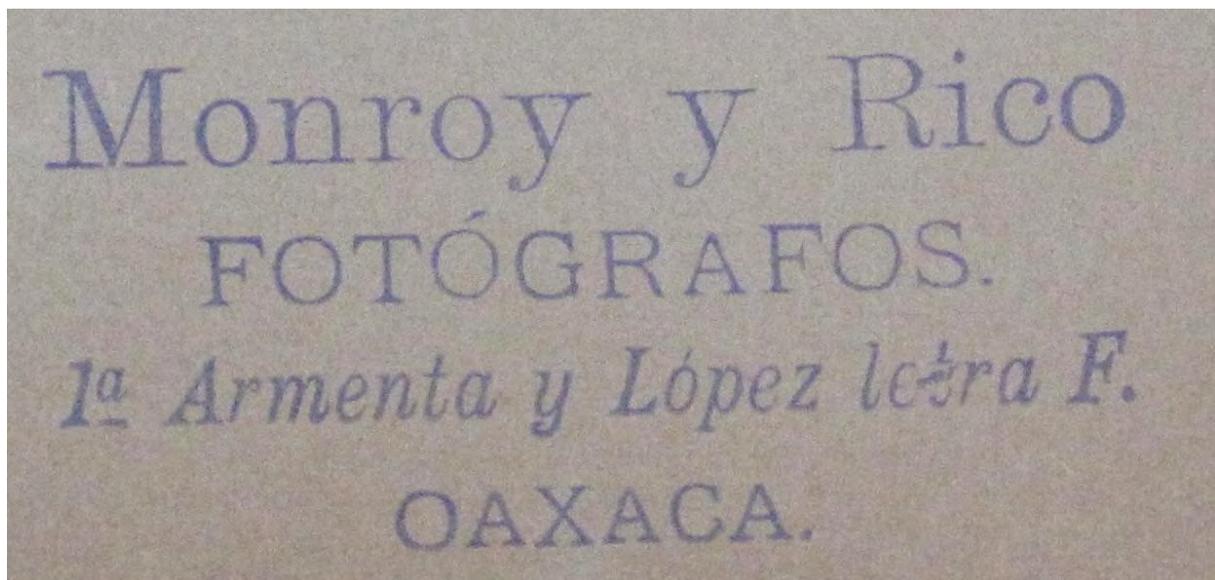
Placas instantaneas.

Anuncio en *La gaceta de Oaxaca*, tomo I núm. 1, Oaxaca de Juárez, 1 de septiembre de 1889.



Anuncio en *El adelanto*, año I núm. 17, Oaxaca de Juárez, 29 de noviembre de 1891.

3. Monroy y Rico Fotógrafos - 1ª de Armenta y López Letra F, Oaxaca, Oax.

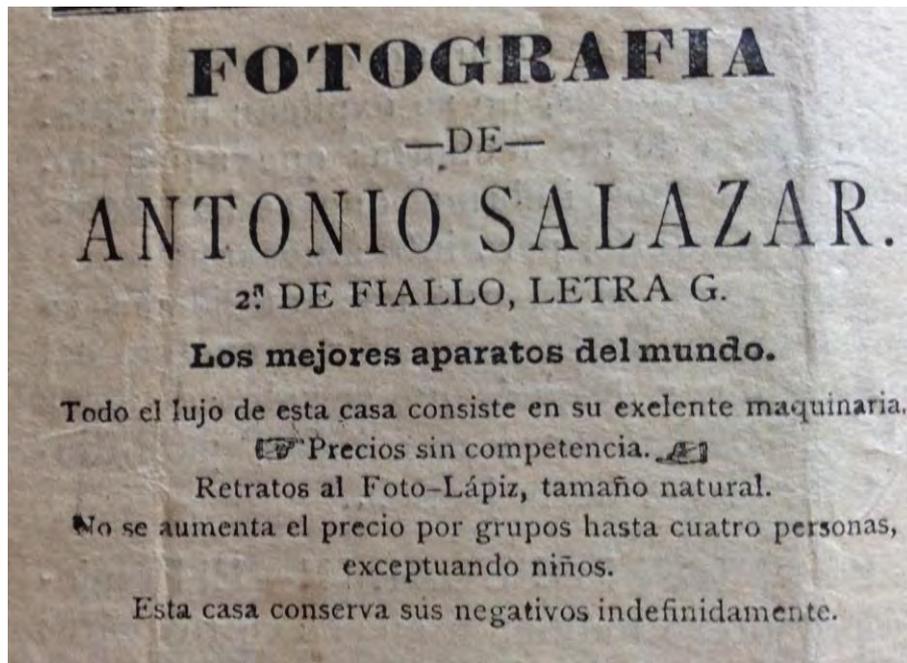


Sello en foto 26

4. Antonio Salazar - 3ª de Guerrero y 2ª de Fiallo, Oaxaca, Oax.

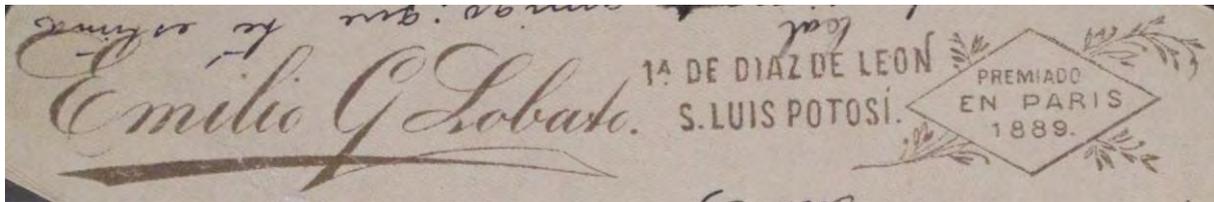


Sello en foto 29



Anuncio en *El eco del pueblo*, no. 4, Oaxaca de Juárez, 24 de marzo de 1894.

5. Emilio G. Lobato - 1ª de Díaz de León, San Luis Potosí



Sello en foto 28

6. Diego V. Agüero - Independencia 64, Veracruz



Sello en foto 37

**7. Fotografía Daguerre (José Martínez Castaño) - Puente de San Francisco 16 /
Avenida San Francisco 54/ Avenida Juárez 24, ciudad de México**

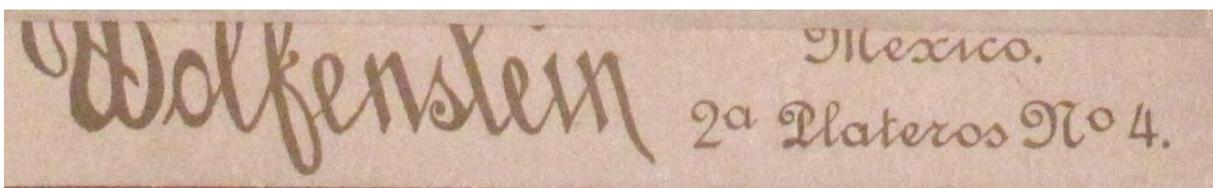


Sello en foto 8

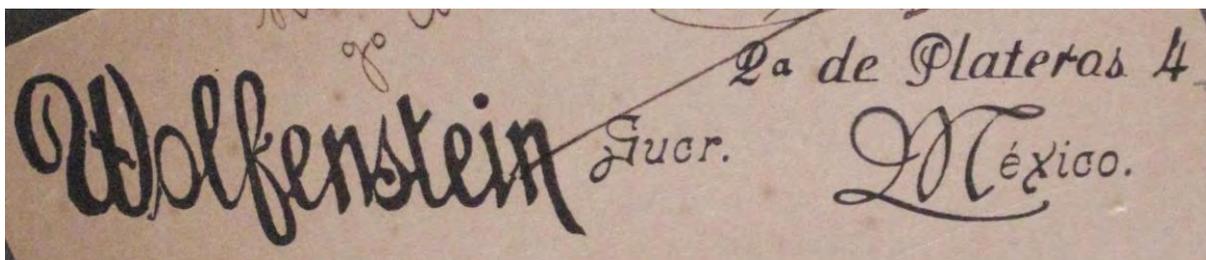


Sello en foto 8 (reverso)

8. Wolfenstein (Fotografía Alemana) - Segunda de Plateros 4, ciudad de México



Sello en foto 14



Sello en foto 27

9. Cruces y Cía. - Empedradillo 4, ciudad de México



Sello en foto 9

10. Federico Filoni - Plaza Santa Marta, Roma, Italia



Sello en foto 6

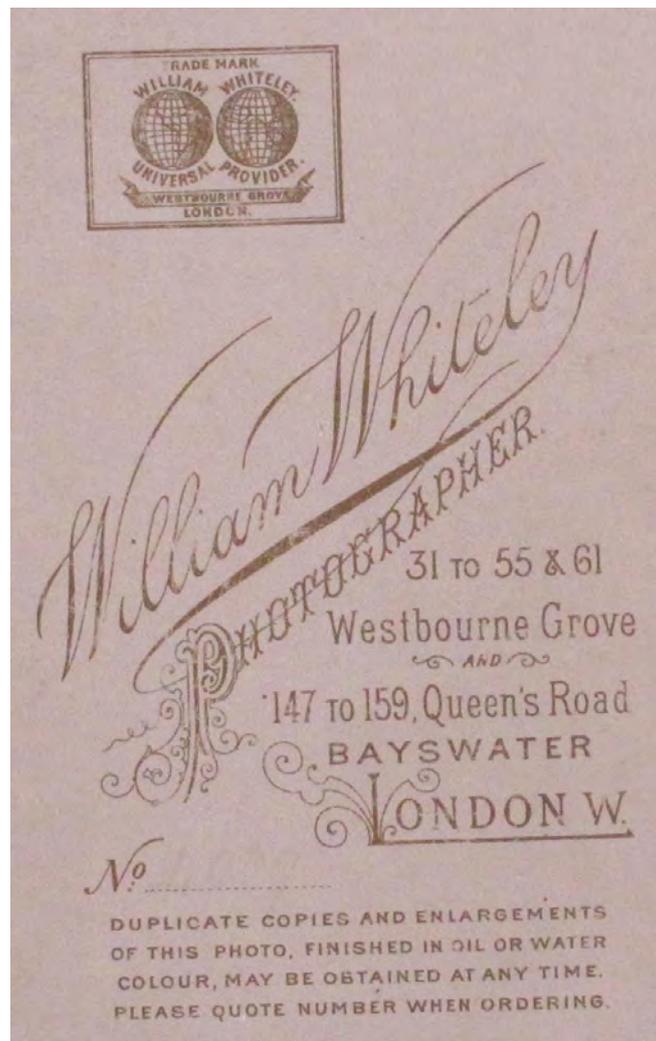


Sello en foto 6 (reverso)

11. William Whiteley - Westbourne Grove y 147 a 159 de Queen's Road,
Bayswater, Londres, Inglaterra



Sello en foto 12



Sello en foto 12 (reverso)

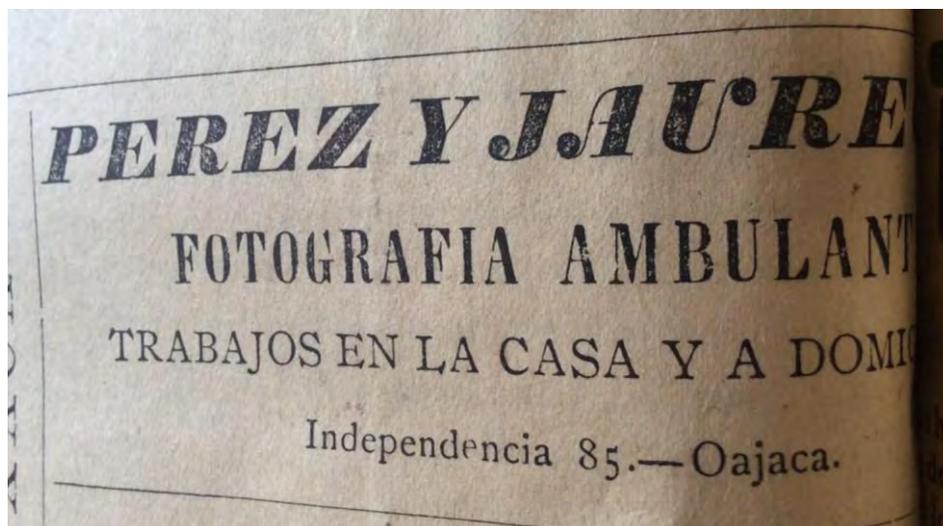
12. Avilés - ubicación desconocida



Sello en foto 20

Otros establecimientos encontrados en hemerografía

13. Pérez y Jáuregui, Fotografía Ambulante - Independencia 85, Oaxaca, Oax.



Anuncio en *El ferrocarril*, tomo I núm. 4, Oaxaca de Juárez, 13 de enero de 1898.

14. La Artística Española (Casa de fotografía)- Av. Hidalgo 33, Oaxaca, Oax.

“La Artística Española.”
33—AVENIDA HIDALGO—33
(CASA DEL FOTÓGRAFO SR. RAMOS.)
SOLO POR UNA CORTA TEMPORADA.

Esta nueva fotografía, cuyos trabajos han tenido tan gran aceptación de este ilustrado público, sigue ofreciendo al mismo, los últimos adelantos en el arte.

Se hacen retratos de niños y grupos por el nuevo sistema instantáneo.

Ampliaciones tamaño natural al Foto-Crayón inalterables.

Se retrata con todo tiempo, de 9 de la mañana á 5 de la tarde.—*R. Tato de la Fuente y C^a*

Anuncio en *La gaceta de Oaxaca*, tomo I núm. 2, 8 de septiembre de 1889.

ATENCIÓN! ATENCIÓN!
LA ARTISTICA ESPAÑOLA
EN LA ANTIGUA FOTOGRAFIA DEL SR. RAMON RAMOS.

Tengo el gusto de participar al ilustrado público de Oaxaca, que acaba de recibir directamente de Europa un variado y abundante surtido de *Tarjetas* de las que más han llamado la atención en la Exposición de París, así como *Placas instantáneas* con las que se obtienen magníficos retratos de niños.

Anuncio en *La gaceta de Oaxaca*, tomo I núm. 24, 9 de febrero de 1890.