



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Retratos de luz, mercurio y plata: dos daguerrotipos del Museo Franz Mayer

ENSAYO ACADÉMICO QUE  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MARIANA RUBIO DE LOS SANTOS

TUTORA PRINCIPAL:  
LIC. ROSA CASANOVA GARCÍA  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA

TUTORES:  
DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA  
MTRA. SANDRA ZETINA OACAÑA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A Patricia y Eusebio por su afectuoso impulso*

*A Jaime por tu amor y presencia*

*A Manuel por tu mirada que vela*

*A Aarón por tu luz*

## Agradecimientos

Expresar gratitud es un ejercicio de reconocimiento del valor del otro y su impacto en uno mismo. Estas breves líneas reflejan la intención de devolver con igualdad los beneficios recibidos al conjunto de diversos esfuerzos e influencias que hicieron posible el presente ensayo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por cobijarme y permitir mi desarrollo académico en su Posgrado de Historia del Arte. Al CONACYT por brindarme el apoyo económico. A Deborah Dorotinsky por la confianza y exigencia. A Gaby y Héctor por facilitar todos los trámites necesarios en el proceso.

A Rosa Casanova por su paciente y constante guía en este camino. A José Antonio Rodríguez y Sandra Zetina por las reflexiones y seminarios impartidos, *Historias de la Fotografía en México y Arte y Materialidad*, ambos incitaron, cuestionaron y nutrieron esta investigación. Asimismo, los seminarios guiados por Verónica Tell, Laura González Flores, María Antonia González Valerio, Fausto Ramírez, Linda Báez y Mauricio Pilatowsky, inspiraron y dejaron una huella en las palabras que aquí escribo.

Al Museo Franz Mayer y a su director Héctor Rivero Borrell por abrir sus puertas y permitirme trabajar con los Acervos Documentales cuidados por la amable Tania Vargas, quien pacientemente me facilitó el acercamiento a los daguerrotipos estudiados. A Juan Antonio Varese, quien desde la distancia logró compartir y contagiar su interés por los lazos generados en las historias de la fotografía latinoamericana. A Mark Osterman, Mike Robinson, Ariadna Cervera y Grant Romer por las fascinantes conversaciones que dieron vuelo a mis ideas y por la experiencia de sacar mi imagen en daguerrotipo y silueta durante mi estancia en Rochester, Nueva York.

A mis compañeros Brenda, Raúl, Paola, Viry, Alex y Emil con quienes compartí el placer de ser estudiante. A Manuel por el constante recorrido que sus ojos realizaron sobre este texto. A mi familia, Eusebio, Patricia, Daniela y David por todo su apoyo, amor e inspiración. A Jaime por su presencia amorosa. A todos, por todo, gracias.

## Índice

Introducción, 5

I. Texturas temporales del daguerrotipo, 11

*Mayer, el coleccionista, 14*

*Un recuerdo para hacer volver atrás, 22*

II. Reproducir al héroe, 29

III. Semejanza en miniatura, 47

*Retrato pequeño, 53*

*El proceso fotogénico está dividido en cinco operaciones, 61*

*Emile Mangel, hábil fotógrafo ha llegado a la ciudad, 65*

IV. De reflejos y reflexiones, 82

Lista de imágenes, 97

Bibliografía, 101

## Introducción

*Hacia la luz*

*Arrojar luz en la oscuridad fue el acto que dio origen al mundo y, como todo acto de creación, envuelve en sí una callada similitud con todo proceso creativo: seleccionar, delinear, poner en orden y articular; a través de la claridad que dispensa la fuerza lumínica de la comprensión y del entendimiento, el acervo emotivo-anímico indiferenciado, aunque rico y pulsante, que nutrirá con su sustancia el mundo formal de las imágenes.*

Linda Báez Rubí<sup>1</sup>

Desde el primer momento que pude apreciar cómo aparecía una imagen latente en el papel fotosensible, el proceso fotográfico cautivó mi atención. Mi interés y búsqueda surgió a partir de la acción de los haluros de plata sobre el negativo de celulosa, de esa materialidad, retrocedí en el tiempo, hasta encontrar en el primer proceso patentado para fijar imágenes mi objeto de estudio por investigar a profundidad.

El gusto por las imágenes del pasado parece despertar de la nostalgia generada por las propias imágenes del presente: aquellas de la era digital, sus imágenes inmediatas, infinitas e inmateriales. En cambio, el daguerrotipo no sólo se presenta como cualquier imagen fotográfica bidimensional, sino obliga un trato directo con su materialidad. El contacto se vuelve un acto íntimo entre el objeto-imagen y el sujeto que lo mira, ya que sólo puede ser visto por una persona a la vez y ésta se ve reflejada en la misma imagen; formando parte del objeto.

Será conveniente recordar que al mirar un daguerrotipo en plena luz del día, este se convierte en un espejo y se dificulta apreciar la imagen en la superficie. Dependiendo del ángulo de luz y de la mirada, la figura se verá en positivo o en negativo. Pareciera que durante el día ésta es apenas un espectro. En la noche, sin luz eléctrica, con la iluminación

---

<sup>1</sup> Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. Atlas de imágenes Mnemosine*, (México: UNAM, 2012), 11.

inestable de una vela, las figuras se definen de la superficie sin el reflejo de quien la observa. Como si la materialidad de su superficie prefiriera la intimidad nocturna para que la imagen del pasado pueda emerger con mayor claridad.

Este ensayo se inserta en la tradición historiográfica iniciada hace poco más de ochenta años en nuestro país por los hermanos Enrique y Gabriel Fernández Ledesma en conjunto con Manuel Álvarez Bravo en lo que sería la primer exposición sobre fotografía histórica: *Exposición de fotografía retrospectiva Siglo XIX* realizada en 1933. Probablemente estuvieron influenciados por Edward Weston, pues desde 1926 encontramos un breve artículo sobre los daguerrotipos en la revista *Forma*. De aquella exposición, se desprendieron artículos y textos de varios autores, de los cuales rescato a Enrique Fernández Ledesma, quien desde un acercamiento nostálgico hacia los modos de ser del hombre decimonónico, presentó una revisión de fotografías, daguerrotipos y ambrotipos del siglo XIX en *La gracia de los retratos antiguos*. También, dentro de los estudios de la Historia del Arte y con la misma visión que Weston, Justino Fernández hizo una breve mención de los daguerrotipos en su famoso estudio sobre arte moderno mexicano en 1937.

Ese mismo año, a nivel internacional, se inauguró también la primera exposición sobre la historia de la fotografía realizada por Beaumont Newhall, quien escribió el catálogo, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde tres años después se fundó el departamento de fotografía. Gracias a esta institucionalización de la fotografía dentro del sistema artístico los estudios sobre el tema comenzaron a proliferar. En 1955 Helmut y Alison Gernsheim publicaron su versión de la historia de la fotografía desde los primeros usos de la cámara oscura hasta 1914. Ambos trabajos tomaron la metodología cronológica y progresiva de la disciplina de la Historia del Arte y crearon historias de la fotografía con una visión occidental, eurocentrista y generalizada.

La conmemoración de los 150 años de la fotografía coincidió con la realización de dos estudios exhaustivos sobre los primeros años en México: Manuel de Jesús Hernández publicó en 1985 *Los Inicios de la fotografía en México: 1839-1850* y Rosa Casanova en coautoría con Olivier Debrouse presentaron *Sobre la superficie bruñida de un espejo* en 1987. Ambos textos se realizaron desde una perspectiva histórica general. Años más tarde, José Antonio Rodríguez presentó la ponencia titulada *Procesos en nuestra fotografía* en el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el Centro de la Imagen en 1996, en la cual criticó la mirada europeizante y centralizadora de la historia de la fotografía y propuso abrir el panorama hacia las distintas microhistorias, así recuperó los inicios de la fotografía en Querétaro, Nuevo León y Yucatán. También identificó en la crítica el mejor camino para defender una nueva visión de las historias de la fotografía.

Una fecha importante para los estudios del daguerrotipo fue la de 1988, cuando se formó la Sociedad Daguerreana, dedicada a la investigación, promoción y conservación de daguerrotipos en Estados Unidos. Desde 1990, la sociedad ha publicado anualmente un compendio de investigaciones de calidad. En esa misma década, surgió una línea de investigación desde la conservación de las fotografías. De ahí, fue necesaria su reflexión teórica y se produjeron libros como *Photographs objects histories. On the Materiality of Images* editado por Elizabeth Edwards y Janice Hart. Por otro lado, la perspectiva de la filosofía y la teoría crítica aparece en 1999 en *Burning with desire* de Geoffrey Batchen, quien analizó la concepción de la fotografía, desde los discursos generados por sus inventores. En México, es necesario reconocer la labor de diversos investigadores que han colaborado en la revista *Alquimia* del Instituto Nacional de Antropología e Historia así como las publicaciones de *Luna Córnea* del Centro de la Imagen, ambos espacios dedicados al análisis y estudio de la fotografía mexicana. Por último, la investigación de

Kimie Suzuki Sato, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México* ofrece información específica y necesaria para este trabajo. Paralelo a los estudios sobre la fotografía, Lisa Saltzman recientemente publicó su libro *Daguerreotypes. Fugitive Subjects, Contemporary Objects*, en donde establece una relación entre la cualidad fotográfica de los daguerrotipos y el arte contemporáneo. En esta misma línea, Iván Ruiz y Verónica Tell presentaron la ponencia “De la fotografía a lo fotográfico: medio, materialidad y visualidad errantes” en el XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el 2015, en la cual se reflexionó en torno a lo específico del medio fotográfico y la posibilidad de pensar a la fotografía como un “objeto teórico.” El presente análisis recorre el camino trazado por las investigaciones anteriores.

Las formas de reconstruir la historia tratan de vincular las fotografías que han llegado hasta nuestros días con los registros de primera fuente como diarios personales y publicaciones hemerográficas y en los casos que se conoce al autor, se le puede vincular con su propia historia de vida. De lo anterior, habrá que considerar que la historia de la fotografía está influenciada por la narrativa histórica del arte en tanto se ha construido a través de la figura del autor o agrupada en los movimientos estilísticos que se han perfilado. Sin embargo, en los primeros años de la fotografía, con más intenciones científicas y comerciales que propiamente artísticas y estéticas, la figura del autor se desdibuja por momentos y parece prevalecer el reconocimiento por el dominio de la técnica y su impacto en la sociedad que comenzaba a consumir este tipo de imágenes. Por momentos, el autor permanece desconocido para nosotros y tan sólo nos quedan las fotografías. Otras veces sucede lo contrario, aparecen nombres y registros escritos en la prensa de la época pero nos faltan sus imágenes. Ante el valor del documento, tanto fotográfico como escrito, nuestro

compromiso como historiadores radica en la capacidad de crear vínculos entre ambos lo suficientemente congruentes y pertinentes para posibilitar un sentido a las imágenes y su historia.

Desde esta postura, articulé las fuentes primarias con los daguerrotipos y las fuentes secundarias con mis propias reflexiones. Limité el análisis al género retratístico considerando el uso comercial que permitió que la técnica se estableciera como preferida dentro de los modos de representación y lograra su desarrollo posterior. Para ello, seleccioné dos daguerrotipos de la colección del Museo Franz Mayer, los cuales me permiten una puesta en diálogo con dos técnicas contemporáneas a su invención: la litografía y la miniatura al pincel.

Hablar sobre fotografía implica necesariamente hablar de luz y tiempo, de copia y semejanza e inevitablemente para los daguerrotipos, de reflejos. De esta manera se estructura el presente texto a través de cuatro apartados: *I. Texturas temporales del daguerrotipo*, en donde se desdobra en tres momentos el tiempo que habita en las piezas según las relaciones afectivas que se generan a su alrededor, es decir, las acciones y reacciones del sujeto que las mira en cada momento. Aquí, se identifica el poder evocativo de las imágenes como la irradiación de aquel pasado que las originó, el cual cambia según el sujeto y su temporalidad, desplazando su significado.

En el apartado *II. Reproducir al héroe*, se analiza la producción de retratos del general Antonio López de Santa Anna para establecer las diferencias entre las técnicas de representación y construcción de la imagen del héroe. *III. Semejanza en miniatura*, pone en diálogo la cualidad buscada por las miniaturas al pincel y la lograda por el daguerrotipo. Este apartado aborda también el análisis de la producción de un daguerrotipo, además de

tomar como referencia los registros de Emile Mangel du Mesnil, daguerrotipista francés activo en México.

Y a manera de conclusión, *IV. De reflejos y reflexiones*, aborda el valor diferenciador de la técnica fotográfica en cuestión a partir de las concepciones de la luz y su efecto en el material sensible.

## I. Texturas temporales del daguerrotipo

*Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.*

Georges Didi-Huberman

Tengo ante mis ojos dos imágenes. Ambas pertenecen a una época pasada. A un tiempo que no es el propio, pero aún así, permanecen en mi presente y me permiten vislumbrar algo incierto del pasado e indudablemente algo sobre mi contemporaneidad. Las dos son retratos al daguerrotipo, técnica fotográfica patentada por Louis Mandé Daguerre en 1839. Cuando se publicaron los descubrimientos que conjuntaban los avances teóricos de la química, física y óptica para fijar las imágenes fugaces de la cámara oscura, se resaltó la capacidad para capturar a la naturaleza a través de los rayos del sol. Su permanencia parecía haberse conseguido y con ello, detener el tiempo.

Hablar del tiempo, es hablar de nuestro propio límite. De aquello que hace desvanecernos, de Cronos que devora nuestro cuerpo, nuestra materialidad. La materia es, siempre, aquello que soporta el desgaste del tiempo. Georges Didi-Huberman ha reflexionado sobre la relación entre la imagen y la temporalidad en los estudios de Historia del Arte siguiendo la tradición disciplinaria de Aby Warburg. En contra de la tradición historiográfica de buscar la concordancia *eucrónica*, —la sincronía entre las fuentes de época y el objeto de estudio—, propone una metodología heterogénea de anacronismos; un montaje de tiempos complejos que operan en cada imagen:

Ante una imagen —tan antigua como sea—, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el

elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.<sup>2</sup>

Estos daguerrotipos han sobrevivido cuatro generaciones y seguramente, me sobrevivirán. Ante esta fragilidad, habrá que reconocer el acercamiento a realizarse con humildad, pues ellos tienen la capacidad para reconfigurar el presente gracias a su poder estético: “poseen una fuerza afectiva que les permite atraer la atención a las localizaciones temporales y culturales muy lejos de los horizontes en los que fueron creados”.<sup>3</sup> Esta dimensión fenomenológica permite que el artefacto visual pueda crear su propia historia. Keith Moxey sigue la línea de Didi-Huberman, argumentando que la fascinación de las imágenes reside en la atención que piden y en la interpretación que demandan. Moxey explica el anacronismo como “un medio para describir el proceso de mediación que pasa entre los artefactos, que tanto solicitan una respuesta afectiva e incitan al deseo del historiador o crítico contemporáneo para dar sentido”.<sup>4</sup> Con ello, da pie a las diversas interpretaciones que desde nuestras trincheras podemos aventurar. Moxey concluye que la característica que distingue lo contemporáneo del pasado y del futuro “es la necesidad de crear distinciones en la textura del tiempo”.<sup>5</sup> Desdoblar dichas texturas es el objetivo del presente capítulo.

He identificado tres momentos entre los afectos y los daguerrotipos. Para un análisis integral, es necesario precisar el énfasis que implica pensar la materialidad de un daguerrotipo, no sólo como imagen fotográfica sino, en tanto objeto que resiste el desgaste del tiempo. Del delicado proceso artesanal —y un tanto alquímico—, se obtenía una

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 12.

<sup>3</sup> Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History* (Durham: Duke University Press, 2013), 45.

<sup>4</sup> Moxey, *Visual Time*, 45.

<sup>5</sup> Moxey, *Visual Time*, 47.

imagen nítida en positivo, única y no reproducible. La placa de cobre, plateada, sensibilizada con yodo y bromo, después de su exposición a la luz, era revelada con vapores de mercurio. El resultado era una imagen extremadamente frágil al tacto. Para su preservación, se protegía con vidrio, separado por un marco de papel o latón y se colocaba dentro de un estuche o marco. Este generalmente contaba con la tapa opuesta acojinada forrada de seda o terciopelo. La caja podía ser de madera forrada de piel, o de goma laca. El daguerrotipo ofrecía una combinación de materiales y confrontaba al espectador a una variedad de superficies, colores y texturas.<sup>6</sup>

Considerando lo anterior, Joan M. Schwartz ha descrito el proceso de visualización de los daguerrotipos como una experiencia envolvente. Se le exige al espectador una relación “encarnada” (del inglés *embodied*), ya que requiere una manipulación manual (valga la redundancia) y por tanto corporal:

Debido a que los reflejos de la superficie espejada dificultan la mirada directa, la visualización involucraba una experiencia táctil: se debía tomar el estuche, abrirlo con cuidado, acunarlo en la mano e inclinarlo lentamente, de derecha a izquierda, hacia adelante y atrás hasta que, en el ángulo correcto, la imagen se volvía claramente visible en la superficie de la placa.<sup>7</sup>

En la tradición historiográfica de la Historia del Arte, las cualidades táctiles han sido subordinadas a las características visuales. Aunque en el daguerrotipo aparecen de forma simultánea, como imagen-objeto, el énfasis visual en el estudio y acercamiento a estas fotografías ha sido el predominante.<sup>8</sup> Sin embargo, si consideramos al daguerrotipo como objeto e imagen, entonces el análisis se puede ubicar en el espacio simbólico, en donde los significados están arraigados en las relaciones complejas y dinámicas entre lo visual y lo

---

<sup>6</sup> Joan M. Schwartz “Un beau souvenir du Canada. Object, image, symbolic space” en *Photographs objects histories. On the Materiality of Images*, ed. Elizabeth Edwards and Janice Hart (New York: Routledge, 2004), 18.

<sup>7</sup> Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 18. Traducción libre de la autora.

<sup>8</sup> Referencia a Suzanne Langer en Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 19.

físico, el objeto y la narrativa, la historia y la memoria, el autor y el público, en tanto índice o medio.<sup>9</sup>

Mi contemporaneidad me obliga percibir los objetos del pasado de una manera específica. El acercamiento a los daguerrotipos es a través de una institución que los resguarda y protege bajo un sistema de normas de conservación. Mi experiencia se limita a la mirada del anatomista; guantes que bloquean la sensibilidad, limitan el tacto y el roce entre la piel del estuche y la de mi mano. La suavidad desgastada de la seda o el terciopelo con rastros de hongos son características que sólo puedo analizar con la mirada. Adquieren un significado como objeto de estudio, en el cual el sujeto representado se aleja de su nombre y se presenta bajo el manto del anonimato. Los afectos son establecidos desde mi interés en comprender las cualidades estéticas de las imágenes-objeto que producen los daguerrotipos. Es ahí en donde se localiza el poder evocativo de esta textura temporal, en la posibilidad de crear sentido. El potencial de los daguerrotipos reside en su actualidad también al formar parte de la colección del Museo Franz Mayer, aunque celoso de su exhibición, se conservan en su acervo catalogados en el conjunto de las *Imágenes de cámara*; clasificación que remite a su calidad de imagen-objeto, otorgada por Franz Mayer, recuerda su trato como artes decorativas.

### *Mayer, el coleccionista*

Es evidente que las piezas de un acervo no siempre tendrán el mismo valor para el coleccionista. Una anécdota narrada por el actual director del museo da cuenta de ello, relata que fue él quién encontró en una pequeña caja de zapatos —dentro de algún armario

---

<sup>9</sup> Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 16. Traducción libre.

de la casa de las Lomas de Franz Mayer—, este conjunto de daguerrotipos, ambrotipos y fotografías en estuche, catalogados pero ya olvidados. Quizás por un momento sí estuvieron expuestos en alguna de las vitrinas en los salones de su antigua casona dedicados a la colección. Un segundo momento dentro de esta textura del tiempo se da en las primeras décadas del siglo XX cuando Franz Mayer decidió incluir en su colección estas imágenes.

Franz Gabriel Mayer Traumann (Mannheim, Alemania, 1882 - Cd. de México, 1975) llegó a México en 1905. Trabajó como inversionista y corredor de bolsa, lo que le permitió tener la fluidez económica para colmar su pasión. Luis Ortiz Macedo la describe con palabras precisas:

Pasión forjada en el crisol de la paciencia, refrenada en las instancias de la espera, lentamente acariciada en las penumbras de la incertidumbre y en la búsqueda de la aventura inesperada; pasión que rara vez aflora en extroversiones excesivas, puesto que ha nacido arropada por la íntima fusión en que se asocian *la vista y el tacto*, inquiriendo en cada punto a través de un lento proceso mental el origen, la procedencia, la edad, la alcurnia y la materia de todos y cada uno de los objetos de su interés que así consultados saben hablar en su propio lenguaje a los advertidos que a ellos se aproximan.<sup>10</sup>

Mayer marcó una preferencia por las artes decorativas y aplicadas hispanas y novohispanas, se alejó del arte precolombino y del impulso moderno de los artistas de su tiempo. Sin embargo, en su desarrollo como fotógrafo abarcó las dos referencias estéticas de principios del siglo XX: la fotografía pictorialista y las composiciones geométricas de la fotografía directa de la década de 1930.<sup>11</sup> Su amigo, Hans Behrens, lo acompañaba a sus pesquisas en la Lagunilla, los tendones de Tepito, los puestos del Volador o en los alrededores de las estaciones ferroviarias.<sup>12</sup> También era asesorado por el anticuario

---

<sup>10</sup> Luis Ortiz Macedo en Franz Mayer Sales (ed.) *Franz Mayer: una colección* (México: Bancreser, 1984), 8. Las cursivas son mías para resaltar ambas cualidades.

<sup>11</sup> Alberto Ruy Sánchez, José Antonio Rodríguez y Erika Billeter realizaron un amplio análisis a la producción fotográfica del coleccionista, que resultó una exposición y se publicó: *Franz Mayer fotógrafo*, México: Artes de México, 1995.

<sup>12</sup> Mayer Sales, *Franz Mayer*, 9.

Gendron y el coleccionista Mauricio de la Arena. Gonzalo Obregón lo guiaba en su insistencia por devolver la calidad que el objeto había perdido. Aprovechó su estancia en el extranjero para comprar valiosas antigüedades mexicanas “cada año, dos veces en primavera y una en otoño, viajaba a España, Francia, Londres, Austria, Roma y Nueva York”.<sup>13</sup> En 1962 creó el fideicomiso para construir un museo de artes decorativas y trece años después murió a los 93 años de edad por una pulmonía.

Aunque el acervo es en su mayoría de artes decorativas, también “comenzó a reunir fotografías de sucesos y personajes de la Revolución Mexicana; de la autoría de fotógrafos como Hugo Brehme, H. J. Gutiérrez y Antonio Garduño. Asimismo, adquirió imágenes de viajeros como los norteamericanos Winfield Scott y Charles B. Waite, de quienes se vendían postales que retrataban mujeres, niños, monumentos y costumbres mexicanas”.<sup>14</sup> A la par, Mayer tomó fotografías como aficionado —entre 1926 y 1935—, de los habitantes y sus costumbres; de la ciudad, su arquitectura y de los paisajes de algunos pueblos que visitó.

Su interés por el coleccionismo fotográfico se fortaleció por la situación cultural que se vivía en México. El 18 de noviembre de 1933, año en que Mayer adquiere la nacionalidad mexicana, se inauguró la primera exhibición de fotografía histórica en México dirigida por Gabriel Fernández Ledesma: *Exposición de fotografía retrospectiva Siglo XIX*, en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. El texto del catálogo escrito por Luis Cardoza y Aragón explica su origen privado:

Acudiendo a diversas colecciones privadas, la Sala de Arte ha logrado instalar una exposición de fotografía que representa la más pura tradición, y que arranca desde las primeras realizaciones del procedimiento de Daguerre hasta los colodiones (tarjetas de

---

<sup>13</sup> Mayer Sales, *Franz Mayer*, 17.

<sup>14</sup> Texto de sala de la exposición *Coleccionista de imágenes Franz Mayer Fotógrafo* Curaduría: Jimena López, María Sánchez y Tania Vargas, Museo Franz Mayer, 2014.

visita) en papel albúmina del cuarenta al setenta y tantos [...] Esta exposición, valiosa desde todos los puntos de vista que se le considere, representa también el primer esfuerzo de su índole que se ha llevado a cabo en México.<sup>15</sup>

Durante la inauguración, Manuel Álvarez Bravo ofreció una conferencia (un año después se publicó en *Revista de Revistas*) sobre los inicios de la fotografía. Habló de los inventos de Daguerre, Niepce, Scott-Archer y Talbot: “Así fue como se logró este sueño de filósofos, hombres de ciencia, artistas y mágicos. Queda patente en estas muestras del daguerrotipo la sensación de maravilla, de ensueño o de magia que los develó, y tenemos al fin aprisionadas en estas cajitas encantadas la imagen fugitiva del espejo de agua, quieta para siempre al conjunto de una sola palabra”.<sup>16</sup>

La exposición contó con más de 200 fotografías de distintas técnicas, provenientes de Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Rusia, Estados Unidos, Guatemala y México.<sup>17</sup> A pesar de desconocer la cantidad de daguerrotipos exhibidos, las palabras de Álvarez Bravo incitan a cualquier coleccionista a soñar el mismo “sueño de filósofos, hombres de ciencias, artistas y mágicos.” Aunado a la promoción a las colecciones privadas que se mencionaron en el catálogo (entre ellos, a los hermanos Fernández Ledesma y el mismo Álvarez Bravo), la exposición sin lugar a dudas, funcionó como detonante para el coleccionismo de este tipo de imágenes del pasado. Asimismo, tuvo especial repercusión en el público, en la prensa y en general en la cultura de la época.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> *Exposición de fotografía retrospectiva Siglo XIX*, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933, citado en José Antonio Rodríguez, “La manera en que nosotros fuimos imagen” en *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la ciudad de México*. (México: INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2015), 37.

<sup>16</sup> Manuel Álvarez Bravo, “Orígenes de la fotografía,” *Revista de Revistas*, 5 de agosto de 1934. Citado en Rodríguez, “La manera en que nosotros fuimos imagen,” 40.

<sup>17</sup> Rosa Casanova señaló que también se expusieron alrededor de 60 publicaciones prestadas por la Biblioteca Nacional, manuales y libros técnicos que incluían una sección histórica, en su mayoría eran principalmente franceses. Rosa Casanova, “Con las imágenes en las manos” en *Manuel Álvarez Bravo. Una biografía cultural*, (México, Archivo Manuel Álvarez Bravo, sc – FONCA, abril 2013), 8.

<sup>18</sup> Véase Antonio Acevedo Escobedo, “Daguerrotipos,” *Revista de Revistas*, 26 de noviembre de 1933.

Siete años antes, Edward Weston había dedicado unas líneas a los daguerrotipos en el primer número de la revista *Forma*. En el breve artículo, Weston consideró a los documentos visuales como “recuerdos de familia” y apreció las intenciones honestas del artesano daguerrotipista a diferencia de aquellas del fotógrafo artista. Señaló la imposibilidad de la pose debido a las largas exposiciones y valoró aquella “rigidez digna” que heredaban de la fotografía en su primera época: “la más genuina, la más honrada expresión”.<sup>19</sup> Rosa Casanova señaló que Manuel Álvarez Bravo abrevó de Edward Weston el valor de la honestidad que se reflejaría en la vanguardia fotográfica purista. Bajo estos conceptos, “Álvarez Bravo sorteará las trampas de la nostalgia al concebir las imágenes antiguas como objetos tecnológicos, en los que admira la ingenuidad en forma de operar, la fidelidad de la representación y el sutil deslizamiento del tiempo”.<sup>20</sup>

Estas ideas estéticas marcaron la pauta del primer acercamiento teórico dentro de la historia del arte en México hacia los daguerrotipos que Justino Fernández describió en una suerte de paráfrasis de las palabras de Weston:

En el siglo pasado el gusto de los daguerrotipos se generalizó como medio de conservar recuerdos familiares. La técnica del daguerrotipo consiste en láminas plateadas, sensibles a la impresión de la imagen. Estos interesantes retratos, ejecutados sin que el fotógrafo pretendiera tener una intención escenográfica, representan a las personas retratadas con sencillez, sin posturas artísticas, y, por la duración de la exposición, tienen un aire de dignidad que les sienta muy bien. Los daguerrotipos no podían ser retocados, por lo cual, entre otras cosas, podemos decir que son la más genuina expresión de la fotografía en su primera época. Muy característicos son los marcos o estuches en que se conservan las láminas de los daguerrotipos; generalmente, el estuche es de piel o cartón forrado de percalina en el exterior, el marco mismo dorado y el interior de la tapa de terciopelo rojo. Para el estudio de la indumentaria del siglo XIX, estos retratos tienen un gran valor.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Edward Weston, “Los Daguerrotipos” en *Forma*, 1926, 7.

<sup>20</sup> Casanova, “Con las imágenes en las manos,” 5.

<sup>21</sup> Justino Fernández, *El arte moderno en México*, (México, Porrúa, 1937), 389 - 390.

Con esos ojos y siguiendo dichos valores estéticos se comenzó el coleccionismo de las pequeñas imágenes en estuche y se reunieron por primera vez en aquella exposición.<sup>22</sup> El tiempo y las imágenes se encuentran, una vez más, dialogando y reconfigurando aquel presente, en palabras de Rodríguez: “El pasado histórico de las imágenes comenzaba a estar, así, en el presente de los años treinta”.<sup>23</sup> Cardoza y Aragón, en el texto de la exposición aclaró: “Actualmente, ya no son memorias las que ofrecen: en vez de narrar, en vez de decir la verdad la están creando, revelándose [...] instante por instante, de tal modo que no es difícil oír las murmurar esa verdad poética que, a mi vez, habría deseado confiar a los visitantes de esta preciosa exposición”.<sup>24</sup> Se compartía un sentimiento de añoranza en común hacia la vida cotidiana decimonónica, pues los modos de ser de la sociedad mexicana posrevolucionaria habían cambiado.

A esta misma línea nostálgica corresponde una entrevista realizada por Clara Montes, articulista en *Jueves de Excelsior*, a un fotógrafo de nombre desconocido, quien afirma dicho cambio: “Ya han desaparecido aquellas actitudes románticas de las jovencitas y de las señoras con una mano en la mejilla y los ojos lánguidos”.<sup>25</sup> Asimismo, Enrique Fernández Ledesma ofreció una plática sobre lo que se publicaría en 1950 en su libro *La gracia de los retratos antiguos*. El acercamiento que Marte R. Gómez advierte en el

---

<sup>22</sup> Casanova señala el papel precursor de la exposición incluso a nivel internacional: “en 1904 el Museo de Arte de Worcester, en Massachusetts, había presentado su colección –una de las más antiguas en Estados Unidos-, y en 1925 la Sociedad Francesa de Fotografía exhibió una retrospectiva de sus acervos. Habrá que esperar hasta 1937 para que se empiece a consolidar el interés por la fotografía antigua, cuando se realiza *Photography 1839-1937* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), exposición que el director Alfred Barr le solicita a Beaumont Newhall, quien se convertirá en uno de los promotores de la historia de la fotografía.” Casanova, “Con las imágenes en las manos,” 8.

<sup>23</sup> Rodríguez, “La manera en que nosotros fuimos imagen,” 37.

<sup>24</sup> *Exposición de fotografía retrospectiva Siglo XIX*, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933, en *Ibid*.

<sup>25</sup> Clara Montes, “Dos siglos de fotografía”, *Jueves de Excelsior*, 9 de abril de 1942, citado en Rodríguez, “La manera en que nosotros fuimos imagen,” 98.

prólogo, es una invitación: “para emprender en la mejor de las compañías, un poco a la manera de Proust, ese viaje en pos del tiempo perdido que todos los hombres en edad madura gustamos de realizar y que nos hace pensar, con el viejo Maestro Aristóteles, que no habría tiempo si no ocurrieran cambios”.<sup>26</sup>

Qué mejor que conservar aquellas imágenes que lo atestiguaban. Franz Mayer logró reunir 72 daguerrotipos a lo largo de su vida y son los que actualmente se conservan en el Museo. Es probable que muchos de ellos los haya comprado fuera del país en los viajes que realizaba, pues algunos de ellos presentan características Estadounidenses según aparentan los sujetos representados. Una última consideración que recuerda la doble característica de las fotografías en cuestión y que retoma los valores otorgados por Weston y Álvarez Bravo: las fotografías como objetos tecnológicos. Franz Mayer catalogó a los daguerrotipos, ambrotipos y fotografías en estuche como *Imágenes de cámara* dentro de la clasificación de artes decorativas y las separó del grupo de imágenes fotográficas que juntó de sus contemporáneos y las propias. Recordemos que las artes decorativas tienen la implicación de ser objetos ornamentales que cumplen una función además de ser objetos de uso cotidiano. La forma de producción de las artes decorativas conlleva también la aplicación y el dominio de una tecnología.

Para terminar con la textura temporal que rodeó a Mayer, traigo a la memoria la lectura e interpretación que, Fernández Ledesma propone desde la empatía: “¡Imágenes que, a pesar de la vital expresión en que se envuelven, sólo son, ahora, en su inmovilidad,

---

<sup>26</sup> Marte T. Gómez, Prólogo a Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*. (México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005), 16.

trémulas esculturas que intentan hablarnos al espíritu y que, en su muda elocuencia, nos dicen: ¡*comprendednos!*”<sup>27</sup>

Antes de continuar con la última capa de la textura del tiempo, misma que nos remite al tiempo de la creación de las imágenes, considero pertinente detenernos en el poder evocativo que identificó Fernández Ledesma. Para ello, retomaré la teoría de Jean-Louis Déotte sobre los aparatos la cual establece que tanto los saberes como las artes están configurados por *aparatos*, a través de dispositivos técnicos que hacen y precisan una época.<sup>28</sup> Estos articulan un orden específico al espacio y tiempo, en tanto definen el modo de aparecer de las cosas: un *ser-común* frente a una superficie de inscripción y a una temporalidad específica. Entre los aparatos analizados por el autor (la perspectiva, la fotografía, el museo, el cine, etc.) nos detendremos en la temporalidad que define a la fotografía como un aparato proyectivo: el *déjà-vu*. Si consideramos una temporalidad específica en la sensibilidad de la fotografía, entonces el daguerrotipo, en tanto su materialidad distinta, presentará una configuración de temporalidades determinadas por su modo de aparecer.

La sensibilidad temporal que Déotte otorga a la fotografía es un viaje de nuestro presente hacia un pasado desconocido: una especie de extraña familiaridad que nos hace sentir como si ya hubiésemos estado allí con anterioridad. Es decir, el fenómeno del *déjà-vu* que describe Benjamin en *Infancia en Berlin*. De igual forma, retoma de Barthes la cualidad fotográfica del índice, la cual nos da la certidumbre de que aquello que vemos en la imagen “ha sido” y en consecuencia se inserta en la veracidad histórica. El viaje imaginario que

---

<sup>27</sup> Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, 25. Las cursivas son mías.

<sup>28</sup> Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducción: Francisca Salas Aguayo. (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012).

emprende el observador de la imagen deviene de un momento profético: Déotte afirma que en el momento de la toma fotográfica, tanto el fotógrafo como el fotografiado sabían que trabajaban para el futuro, para ser vistos por nosotros en el mañana: “Ellos no ignoraban que se dirigían a un desconocido del futuro, al que le piden una cosa simple, pero imperiosa, que pertenece al orden del deber y por lo mismo de la ley: *nombrarles*”.<sup>29</sup> Su imagen permanece inmóvil en espera de un observador que abra el estuche y la mire.

### *Un recuerdo para hacer volver atrás*

Este viaje a un tiempo pasado, no vivido pero recreado, permite continuar en el último de los pliegues a analizar. Aquí, será importante entender las distintas circunstancias de creación, circulación y los modos de ver de los daguerrotipos en cuestión. Para ello, es necesario detenernos a pensar ambas imágenes dentro de su género artístico.

El retrato, del verbo en latín *retrahere*, significa la acción que me ha guiado en este viaje: hacer volver atrás. También ha adquirido el significado de reducir y abreviar, de sacar de nuevo a la luz y hacer revivir cualquier cosa.<sup>30</sup> Por esto la tradición occidental le ha dado el sentido de ser una expresión abreviada y reducida de una persona, de ahí que se entienda como su efigie —como imagen modelada— o representación. Así, en el diccionario contemporáneo encontramos la definición como una “descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona”.<sup>31</sup> Dentro de las otras acepciones de la palabra, remite también a la cualidad de la semejanza, característica que retomaré en el último capítulo.

---

<sup>29</sup> Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, 27.

<sup>30</sup> Me apego a la interpretación dada en <http://etimologias.dechile.net/?retrato>

<sup>31</sup> Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, 2016.

Por otro lado, de *retrahere*, también derivan palabras clave para vincular estas ideas; del prefijo *re-*: de nuevo, hacia atrás; y el verbo *trahere*: arrastrar, tirar de algo, atraer. Al respecto, Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato*, explica el acto de “develamiento” de un “yo” como el objeto del retrato: “pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Producirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera”.<sup>32</sup> Esta pequeña frase está acompañada por una nota de la traductora donde se explica la utilización del verbo “sacar” del francés *tirer*, como una puesta en juego de su acepción más habitual: sacar, hacer salir y también, extraer. Allí, explica una última acepción del verbo que en español corresponde a “tirar”: trazar líneas o rayas. En el acto de “tirar una foto” se trazan líneas o rayas hacia afuera que, en el caso específico del daguerrotipo, son producto de la presencia de la luz y su permanencia en la placa.

El autor continúa la reflexión del retrato como un retiro de la presencia, ausencia que comulga con la gloria, el amor y la muerte.

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene.<sup>33</sup>

Desde sus inicios, el género artístico se ha desarrollado en un ámbito oficial — recordemos los retratos de emperadores romanos o faraones egipcios— al mismo tiempo que ha tenido su extensión en la práctica popular —los retratos de Fayum serían su correspondencia—. Éstos últimos, generalmente, abundan en el anonimato tanto del ejecutante como del modelo. La tradición académica impuso un canon de representación que, aún sufriendo cambios estilísticos, muestra una iconografía específica y reconocible.

---

<sup>32</sup> Jean Luc Nancy, *La mirada del retrato*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 16.

<sup>33</sup> Nancy, *La mirada del retrato*, 53.

En México este modo se asentó desde la instauración de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, bajo los ideales borbónicos; en la pintura se aprecia la influencia de la escuela barroca española de las academias de Madrid y Valencia al principio y poco a poco volteó la mirada hacia el neoclasicismo y romanticismo de Roma y París.<sup>34</sup> Los modelos a seguir fueron marcados por Canova, Overbeck, Mengs, David e Ingres.

El retrato oficial de los reyes, durante los tres siglos del virreinato, cubrió la ausencia de los monarcas en el nuevo mundo al materializar su imagen y aparecer físicamente en diversos actos institucionales donde se le juraba fidelidad. Esther Acevedo analizó los cambios y las continuidades en los modos de representación del retrato durante el nacimiento de la nación mexicana. Identificó como una práctica oficial tanto las galerías de retratos del palacio virreinal y del Ayuntamiento como aquellas destinadas a las instituciones religiosas. Todos ellos bajo un lenguaje de poder reflejado en los símbolos tradicionales: la mesa, las columnas, el cortinaje, la silla; acompañados de pequeños objetos que marcaban la distinción y alcurnia como el cetro o la corona, el bastón episcopal y los títulos y devociones.<sup>35</sup> En la vestimenta se evidenciaba el lujo o su ostentación que, según Xavier Moysen, tenía un dejo de la pintura rococó.<sup>36</sup> Las representaciones heroicas de Napoleón creadas por David e Ingres tendrán una gran influencia en México durante el

---

<sup>34</sup> Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de estudios Hispano-Americanos, 2006), 27.

<sup>35</sup> Esther Acevedo, "Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX," en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Tomo I Coordinadora Esther Acevedo, (México: CONACULTA, 2011), 107.

<sup>36</sup> Citado por Acevedo, "Diferencias y permanencias," 109.

Imperio de Iturbide, los múltiples gobiernos de Santa Anna y más tarde en el Segundo Imperio de Maximiliano.<sup>37</sup>

Acevedo afirma que la sociedad del México independiente dejó poco a poco “la pompa del virreinato” y modificó sus formas de representación hacia aquellos que marcaba los albores de la modernidad. La tradición de las galerías de retratos permanecerá para las efigies de los nuevos héroes de la nación. Instituciones como el Ayuntamiento continuaron con la formación de dichas colecciones. Según la autora, las primeras galerías de héroes “aparecerán en cera, más tarde en litografía, finalmente en pintura, escultura y fotografía”.<sup>38</sup> Así, nos encontramos en el siglo XIX con una multiplicidad de técnicas para producir retratos y es en este contexto donde se sitúan ambos daguerrotipos [Imágenes 1 y 2]. Uno de ellos dialoga con la técnica litográfica al tratarse de una reprografía al daguerrotipo de un retrato litográfico de Antonio López de Santa Anna, mientras que la segunda se relaciona con la producción de retratos íntimos en pequeño formato, y en su mayoría de autores y modelos desconocidos, mejor conocido como miniatura.

Gestados en la tradición retratística de la historia del arte, la calidad de la imagen que ofrecen los daguerrotipos satisfacían una de las funciones sociales vinculadas al tiempo y su conservación, Joan M. Schwartz analiza e identifica tres formas relacionadas a la memoria: como memoria colectiva (*souvenir*), como un recuerdo personal de una experiencia (conmemorativa) y como regalo (ofrenda simbólica). Por otro lado, S. Stewart considera a la fotografía como recuerdo para la preservación de un instante del tiempo a través de la reducción de sus dimensiones físicas y un incremento correspondiente en el

---

<sup>37</sup> Rodríguez, *El retrato en México*, 33.

<sup>38</sup> Acevedo, “Diferencias y permanencias,” 111.

significado dado por la narrativa.<sup>39</sup> Asimismo, Schwartz, vincula las funciones sociales anteriormente mencionadas con las funciones narrativas: “como registro visual de la performatividad de la identidad, como expresión concreta de orgullo y patriotismo, y como residuo material de un acto de comunicación”.<sup>40</sup>

Stewart considera que los *souvenirs* como recuerdos, son objetos mágicos cuya función es “envolver al presente dentro del pasado”.<sup>41</sup> Evidentemente, en la vida de los objetos, la cualidad del recuerdo se transforma en mera curiosidad por el pasado, pero el recubrimiento temporal permanece. A lo largo de este recorrido, ensayé tres momentos del tiempo que se desplegaron de los daguerrotipos. Tres texturas temporales que se articulan en el objeto: mi presente como primer acercamiento al pasado, el de Franz Mayer al reunir los objetos y el momento de creación como proyección de un recuerdo. En adelante, se analizará cada daguerrotipo dentro de su contexto de producción. Los dos capítulos siguientes permanecen en el pasado para intentar evocar aquellas narrativas que los rodearon y traer hacia el presente una posibilidad de sentido.

---

<sup>39</sup> Stewart, S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1984, 138 citado en Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 25. Traducción libre.

<sup>40</sup> Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 16. Traducción libre.

<sup>41</sup> Stewart, *On Longing*, 151 en Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 24.



Imagen 1

Autor no identificado

*Antonio López de Santa Anna*

Reprografía de la litografía de Nicolás- Eustache Maurin

México, ca. 1850

Daguerrotipo con retoques dorado y azul, 8.2 x 7 cm

Estuche de goma laca, decoración al horizontal de herramientas de campo, 9.2 x 8.4 x 2.2 cm

Colección Museo Franz Mayer

Reprografía de Agustín Estrada



Imagen 2

Emile Mangel Du Mesnil

*Retrato de Mujer*

Michoacán, 1852

Daguerrotipo 8.3 x 7 cm

Estuche de madera forrado con piel, dos cerrajes a los costados, 9.2 x 8 x 1.5 cm

Colección Museo Franz Mayer

Reprografía de Agustín Estrada

Grabado al inferior de la placa: *Zamora, 1852. Em Mangel fecit*

## II. Reproducir al héroe

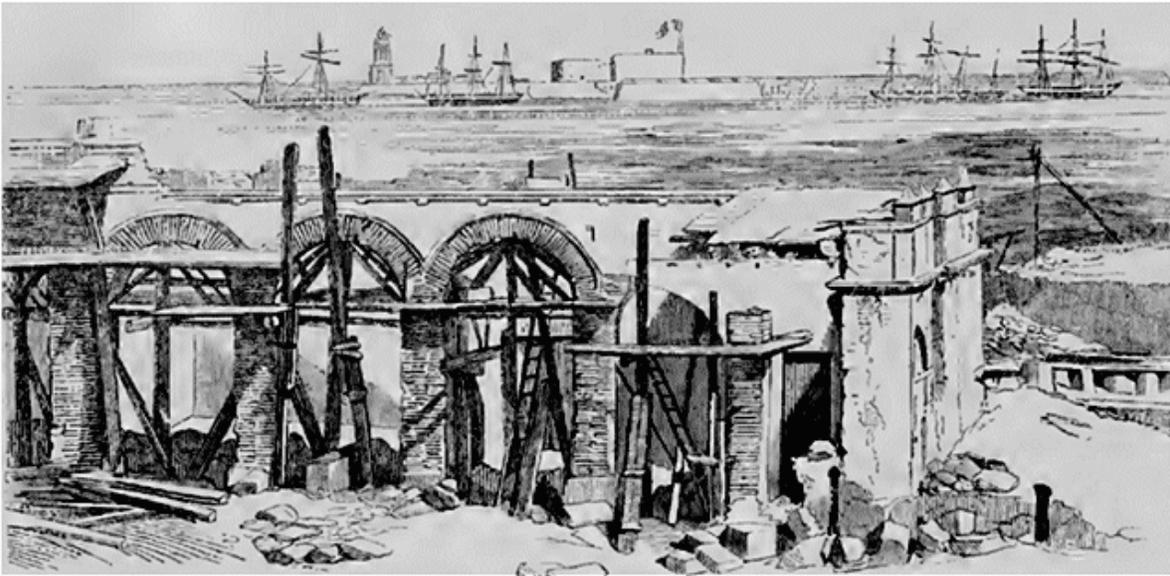


Imagen 3. Autor no identificado. “Le fort de Saint-Jean- d'Ulloa, à Vera-Cruz, d'après une vue prise au daguerréotype” en *L'Illustration* el 26 de agosto de 1843.

La imagen que introduce este apartado hace evidente la llegada del daguerrotipo a México y devela la compleja situación política en la que se encontraba el país [Imagen 3]. También nos recuerda las primeras tomas al daguerrotipo descritas en los diarios realizadas por el francés M. Prelier tras desembarcar en Veracruz el 3 de diciembre de 1839. Aunque la técnica no es propiamente fotográfica pues es claro que sus líneas fueron trazadas por un grabador, al estar tomado “*d’après une vue prise au daguerréotype*” deja claro el valor en su origen apegado al concepto de la veracidad. Además, muestra la posibilidad de transmitir las imágenes técnicas de un medio a otro, fenómeno relacionado a uno de los daguerrotipos a analizar en el presente capítulo. Asimismo, es una prueba de la inquietud de aquella época por desarrollar técnicas de reproducción de imágenes directamente capturadas de la

naturaleza: el grabado, la litografía y posteriormente con mayor éxito, el daguerrotipo. Deseo que vinculó a todos los involucrados en el desarrollo y concepción de la fotografía.<sup>42</sup>

El grabado se publicó en el periódico francés *L'Illustration* el 26 de agosto de 1843. La imagen funciona como apoyo visual y prueba documental en el artículo “*Révolution du Mexique. Le Général Santa-Anna*” el cual narra los hechos sucedidos entre el 27 de noviembre y el 5 de diciembre de 1838, el bombardeo y la toma del fuerte de San Juan de Ulúa, cuando el General Santa Anna defendió el puerto de Veracruz de lo que se conocería como la primera intervención francesa. Se acompaña con la siguiente leyenda a pie de la imagen: “*Le fort de Saint-Jean- d'Ulloa, à Vera-Cruz, d'après une vue prise au daguerréotype.--C'est à la porte au fond de l'arcade à droite, que Santa-Anna a perdu la jambe droite*” (El fuerte de San Juan de Ulúa, en Veracruz, a partir de una vista tomada al daguerrotipo. Es en la puerta al fondo de la arcada a la derecha, que Santa Anna perdió la pierna derecha).

Así, la imagen también funciona como punto clave para mitificar al general Santa Anna y reconstruir su imagen como héroe nacional, pues ilustra la ruina producida por el cañonazo francés, mismo que le ocasionó que perdiera la pierna, la cual sería conmemorada como reliquia patriótica de la defensa nacional en la ceremonia del entierro en el cementerio de Santa Paula el 27 de septiembre de 1842. Luis Alberto de la Garza analizó

---

<sup>42</sup> La reproducción mecánica se logró desde el siglo XV con el grabado en madera y posteriormente en metal acompañado de la tecnología de la imprenta. Sin embargo, la calidad de las imágenes dada por la placa de cobre, lineal, rígida y precisa, así como el tiempo y trabajo invertido, llevó al alemán Alois Senefelder a inventar la litografía en 1796. El procedimiento eliminó la rigidez de la placa y permitió al artista trabajar directamente, disminuyendo tiempo y costos de producción. La piedra permitía la reproducción múltiple, aunque el dibujo posibilitaba mayor suavidad, la calidad del soporte permitía su impresión repetidas veces. La noticia del invento llegó a Francia y motivó a muchos a buscar otra manera de reproducir imágenes sin la necesidad de la mano del dibujante, entre ellos, se encontraba Joseph-Nicéphore Niépce. Ver: Geoffrey Batchen, *Burning with Desire* (Massachusetts: MIT, 1997). Miguel Mathes, “La litografía y los litógrafos en México, 1826 - 1900: un resumen histórico” en *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX* (México: Museo Nacional de Arte, 1994), 43-44.

cómo dicha ceremonia se insertó en una serie de fiestas conmemorativas nacionales, además permitió que el héroe independentista tuviera un lugar en la historia de aquel presente del México independiente:<sup>43</sup>

La pierna le permitió a Santa Anna volver a la vida pública luego de su descalabro en Texas, y declararse así un mártir de la patria, defensor de la nación y de sus intereses. Convirtió el funeral de su pierna amputada en un símbolo de su entrega patriótica, es decir, la pierna enterrada era una parte del país, pues el ultraje francés a México afectó la integridad física del héroe y el miembro sepultado fue la muestra de su sacrificio y redención, su comunión con la patria que la nación, reconocida, homenajeaba.<sup>44</sup>

Sumado a lo anterior, el general aprovechó el poder de la imagen para promover un régimen autocrático, el cual “se centra en la figura de un jefe que puede fomentar la personalización del poder en grado desmedido”.<sup>45</sup> Esta definición se complementa cuando se analiza el uso de la imagen de Antonio López de Santa Anna como un “hombre providencial”<sup>46</sup> y carismático, componente particular de las dictaduras cesaristas. Así, no importó su ausencia física debida al constante retiro a su hacienda en Manga de Clavo en Veracruz, pues su presencia ocupó la forma de discursos, recitales, nombres de calles y teatros, efigies o retratos.

La necesidad de una figura heroica que relacionara las batallas de la Independencia con la situación de la década de 1840 se sació con la imagen de Santa Anna como veterano de la Independencia y de cierta forma, llenó aquel vacío del poder simbólico del rey: el militar sería quien ampararía en situaciones de crisis y restablecería el orden político.<sup>47</sup> Por

---

<sup>43</sup> Luis Alberto De la Garza Becerra, “El entierro de una pata y otras historias Santannistas” *Estudios políticos* Novena Época num. 21 (2010), 46.

<sup>44</sup> De la Garza “El entierro de una pata,” 48.

<sup>45</sup> Ninel Valderrama, *El fomento de la policía de ornato en la República de 1841-1844* (Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2010), 26.

<sup>46</sup> Nombre dado por Edmundo O’Gorman citado por Valderrama, *El fomento*, 28.

<sup>47</sup> Valderrama estableció el vínculo entre el antiguo régimen y el Estado Moderno en hombres como Santa Anna, quien funcionó como marco de transición entre la colonia española y el México independiente. Valderrama, *El fomento*, 34.

decreto<sup>48</sup> su imagen debió colocarse en las salas de cabildo, replicando la tradición virreinal del “salón del dosel”, misma que provenía de los antiguos decretos españoles: en las sala de sesiones del Consejo había un dosel y debajo de éste, el retrato del rey y una silla. Curiosamente, la silla permaneció vacía en Nueva España en espera del rey que nunca llegó. Ese lugar simbólico lo ocupó el veracruzano, aunque fuera sólo con la presencia de su imagen que suplía, una vez más, las múltiples ausencias del general durante su gobierno.

Encontramos una posible relación proporcional entre su ausencia y la producción y promoción de su imagen. A partir de 1844, una vez promulgado el decreto que establecía la colocación de la imagen del presidente en turno, encontramos múltiples referencias de la producción de retratos. Se sabe que algunas ciudades mandaron a elaborar su versión de la efigie, como es el caso de Durango, quienes lo encargaron a Juan Nepomuceno, miniaturista reconocido “artista diestro [...] apreciado en esta ciudad, por la célebre perfección de sus obras”.<sup>49</sup> Muchos otros se valieron de las imágenes que circulaban del veracruzano, en especial de la variedad de litografías. Este fue el caso de la producción del retrato oficial para la estatua de bronce que se colocaría en la plaza del Mercado, según se redacta en la “Relación de lo ocurrido”:

Y desde luego procedí a formar, en pequeño, un modelo de la estatua, y aprobado que fue, pasé a modelarla en yeso, tal cual debía quedar la de bronce. Cuando la hube bosquejado,

---

<sup>48</sup> *El siglo Diez y Nueve*, Ciudad de México, Lunes 07 de agosto de 1843. Se lee en fragmentos del decreto: “Por esta disposición, el retrato del Escmo. Sr. presidente provisional, se colocará en las salas de cabildo de los ayuntamientos, y se fijará en ellas la sencilla inscripción que previene el art. 2o, para recordar de ese modo los distinguidos servicios que S.E. ha prestado a la república en general, y a este Departamento en particular, en la lucha gloriosa de independencia, combatiendo en su defensa siempre que estuvo amenazada. [...] Art. 1.o En todas las ciudades, villas y pueblos del Departamento en que haya ayuntamiento, o hubiere con arreglo a las leyes, se fijará en las representativas salas de cabildo el retrato del Escmo. Sr. general, benemérito de la patria D. Antonio López de Santa-Anna. Art. 2o En las mismas salas se fijará una lámina en la siguiente inscripción: *El benemérito general Antonio López de Santa-Anna nació en la ciudad de Jalapa en 21 de Febrero de 1797; y en 1821 hizo independiente el territorio veracruzano del dominio español. El pueblo reconocido le consagra esta memoria.*”

<sup>49</sup> “Tribunal Mercantil de Durango,” en *El registro civil*, Periódico Oficial del Estado de Durango, 23 de mayo de 1844, 3 - 4.

hice, por separado, otro bosquejo en barro y de tamaño natural de la cabeza, copiando para esto algunos retratos litográficos que me proporcioné; pero sin concluir el modo hasta que se me presentase una oportunidad en que pudiese examinar [*sic*] el natural.<sup>50</sup>

Lo anterior asienta la variedad de retratos litográficos disponibles al momento. Al hacer un recuento de los que han llegado hasta nuestros días, salta a la vista que muchos de ellos se desconoce su autoría y probablemente fueron realizados a partir de pinturas oficiales del general. Son conocidos los dos retratos realizados por el pintor belga Carlos Paris durante su visita a México en 1830 [Imágenes 4 y 5], ambos muestran a Santa Anna embellecido y siguiendo los patrones estéticos románticos como joven como General de División indicado por la banda azul atada a la cintura, aún sin condecoraciones ni medallas. En acción, a punto de dar la orden de ataque o en elegante reposo sobre una bandera, en ambos voltea hacia su izquierda con un rostro impassible. La posición del cuerpo y el fondo nuboso recuerdan la tradición romántica de representación heroica de Napoleón por Antoine Jean Gros. La construcción de un retrato como héroe romántico supone un primer intento de auto promoción por parte del general.

Los retratos de Paris se insertan en el discurso de construcción del héroe a partir del triunfo de las batallas independentistas. *La Batalla de Tampico en 1829*, otro cuadro pintado por el belga, ilustra a manera de testimonio histórico “la entrada simbólica del general a la historia nacional como héroe”,<sup>51</sup> entrada que él mismo generó en 1835 cuando lo regaló al Congreso de la Unión. En los retratos, la figura del general aún estando en reposo, refleja la acción del héroe en el movimiento que genera la tensión entre el cuerpo y

---

<sup>50</sup> *El siglo Diez y Nueve*, México, viernes 10 de mayo de 1844. Más adelante, el artículo continúa con la explicación después de haber visto a Santa Anna y corregido lo necesario, el artista realizó una copia al daguerrotipo del modelo, Santa Anna aprobó la realización de la estatua considerando la imagen al daguerrotipo. Una vez más, el valor del daguerrotipo remite a la verdad y a la semejanza.

<sup>51</sup> Esther Acevedo, “Los comienzos de una historia laica en imágenes,” Consultado 20 enero 2016. [https://www.academia.edu/14344917/Los\\_comienzos\\_de\\_una\\_historia\\_laica\\_en\\_imágenes](https://www.academia.edu/14344917/Los_comienzos_de_una_historia_laica_en_imágenes)

el rostro. Incluso en la litografía [Imagen 6] que posteriormente se realizó a partir de la pintura, el gesto que dirige hacia la acción es lo que convierte a la imagen del soldado, en general.



Imagen 4. Carlos Paris,  
*Antonio López de Santa Anna*,  
ca. 1830  
Museo Nacional de Historia

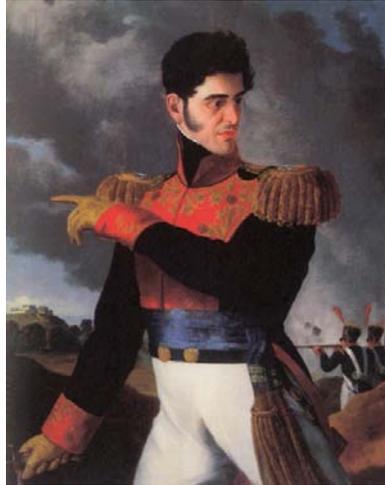


Imagen 5. Carlos Paris,  
*Acción militar en pueblo viejo*,  
*septiembre 1829*, ca. 1830  
Museo de la Ciudad de México



Imagen 6. Autor no identificado,  
*Santa Anna in 1829, the Hero of*  
*Tampico*, s/f. Nettie Lee Benson  
Latin American Collection,  
University of Texas at Austin.

Alejada del romanticismo de la academia francesa, la producción de retratos de principios del siglo XIX se encontraba aún apegada a la tradición virreinal. La construcción del modelo que representaría al general y haría de su cara un rostro reconocible, aquella máscara de la que hablaba Gombrich,<sup>52</sup> se produjo a través de una abstracción de rasgos y la simplificación en la postura de frente; el cuerpo apareció mucho más rígido, sentado o de pie, visible hasta los muslos. Aunque cada imagen remite a una expresión ligeramente distinta, el rostro en tres cuartos de perfil, se estabilizó con la mirada fija en el espectador. La casaca militar del Ejército Trigarante con pechera de doble botonadura porta tres

<sup>52</sup> Ver E.H Gombrich, "La máscara y la cara" en *Arte, percepción y realidad*, (Barcelona: Paidós, 1973).

condecoraciones: la Cruz de la Independencia “1era Época” con cinta blanca, la Cruz de Córdoba con cinta tricolor y la Cruz de Tampico con cinta de color verde (creada en 1833).



Imagen 7. Autor no identificado, *Retrato de Antonio López de Santa Anna*, s/f. Museo de Historia de San Jacinto, Texas.



Imagen 8. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1829. Museo Nacional de Historia.



Imagen 9. Felipe Gutiérrez, *El Exmo. S. Presidente de la Republica Megicana D. Antonio Lopez de Santa Anna*, 1843. Museo de Historia de San Jacinto, Texas.



Imagen 10. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1830, Museo Nacional de Historia.



Imagen 11. Autor no identificado, *Retrato de Antonio López de Santa Anna*, s/f. Colección Hugo Villalobos Velasco

Es muy probable que estas efigies hayan sido colocadas en las salas de cabildo y sean producción posterior a 1833, incluso podríamos afirmar que se crearon a partir del decreto anunciado por la presidencia de Santa Anna en la década de 1840. En efecto, uno de los retratos [Imagen 9] que sigue la tradición virreinal presenta una cartela donde se lee: “El exmo. S. Presidente de la Republica Megicana [sic] D. Antonio Lopez de Santa Anna. Por disposicion [sic] de Juez 1. de Paz. D. Pedro Moreno. A 26 Noviembre de 1843. Felipe Gutierrez Pinto”.<sup>53</sup> Es notable la construcción de la imagen del hombre como héroe condecorado ahora ya no activo en batalla sino en su estudio, redactando y decretando leyes.

En la actualidad, estos retratos [Imágenes 7, 8 9 y 10] pertenecen a distintos museos excepto uno el cual forma parte de la herencia de la familia de Antonio López de Santa Anna y resguarda Hugo Villalobos Velasco [Imagen 11]. Dicha condición limitó la circulación de esta efigie y posiblemente sólo los allegados del general lograron apreciarla directamente. Podemos suponer que estos retratos fueron vistos en las salas de cabildo. Sin embargo, una ligera diferencia en la postura corporal parece indicar que sirvió como modelo para la producción de otros retratos litográficos, lo cual indica el éxito de la construcción de la “máscara” del héroe.

Según la historiadora del arte Esther Acevedo, la litografía se consideró como un arte menor, más cercano al trabajo artesanal y a la producción industrial que a la creación intelectual. Aunado a lo anterior, Miguel Mathes recuerda que la estrecha relación entre los litógrafos, tipógrafos y editores estaba vinculada a la producción comercial generalmente

---

<sup>53</sup> Probablemente sea uno de los primeros trabajos del reconocido pintor Felipe S. Gutiérrez, quien desde los doce años se acercó a la Academia para tomar los cursos de dibujo en 1836, actualmente el retrato se encuentra en el Museo de Historia de San Jacinto en Texas.

en el formato de libro. Por ello, las imágenes litográficas se implementaron para su ilustración y rara vez se vendían las láminas sueltas. Asimismo, afirma que para abaratar costos, las grandes imprentas empleaban litógrafos y muchas veces no incluían sus nombres o sólo los identificaban por sus iniciales. Entre otras funciones que cubrió la litografía, una esencial fue la edición de las galerías de personajes políticos y de tipo costumbrista. Plácido Blanco, por ejemplo, realizó retratos de los militares y civiles mexicanos y estadounidenses involucrados en la Guerra del 47. La imagen acompañó a la narración y poco a poco se volvió indispensable en el relato histórico. Gracias a su circulación en masa y distribución periódica, sumado a la posibilidad de crítica que las acompañó desde su origen, las imágenes litográficas también sirvieron como referente moralista debido a su intención didáctica.<sup>54</sup>

En esta producción de galerías de personajes y libros históricos se insertan los retratos litográficos de Santa Anna. El más antiguo de ellos aparece en el *Album mejicano. Tributo de gratitud al civismo nacional: retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidad de la presente*, una galería de retratos editada por C.L. Prudhomme en 1843 [Imagen 12]. El perfil de la efigie nos recuerda a la tradición de los retratos de cera así como a la producción de siluetas. Aquí Santa Anna luce el traje militar sin ninguna condecoración y sobriamente se titula su cargo como “Presidente.” La litografía fue realizada por Nicolás Eustaquio Maurin, un reconocido pintor y litógrafo francés que durante la década de 1830 llegó a ser considerado uno de los mejores litógrafos de París, en donde se encontraba su taller en rue de Vaugirard,

---

<sup>54</sup> Véase al respecto los estudios de Ricardo Pérez Escamilla, “Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política del siglo XIX” y Miguel Mathes, “La litografía y los litógrafos en México, 1826 - 1900: un resumen histórico” en *Nación de Imágenes. la litografía mexicana del siglo XIX*. (México: Museo Nacional de Arte, 1994). Esther Acevedo, “La gráfica: testigo de lo cotidiano” en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*.

72. Aunque nunca salió de Francia, su trabajo distinguido por la producción de galerías de personajes ilustres, cruzó hacia América y se incluyeron varias litografías en distintas ediciones.

Todo parece señalar a Maurin como el autor de otra litografía creada entre 1843 y 1850, año de la muerte del pintor [Imagen 13]. Este retrato litográfico retoma la imagen de Santa Anna que se construyó en el imaginario de la pintura de caballete, de la cual copia o se inspira en el encuadre, la postura corporal, las condecoraciones, el gesto y la “máscara”. El héroe ahora aparece un poco más maduro y con una espada que sirve de apoyo para la mano izquierda del general, un gesto de autoridad ausente en los retratos anteriores. Idea que se refuerza con el título “El Eccmo. Señor General de División Antonio López de Santa-Anna.” El trazo es muy fino y muestra la calidad de la técnica dominada por el litógrafo. La imagen formó parte de una serie de retratos editados por Julio Michaud, impresos por Formentin & Cía. en París.

Es muy probable que éste haya sido el modelo para otros retratos litográficos publicados en libros en los años posteriores. Uno de ellos fue litografiado por Plácido Blanco con lápiz grueso y pincel, dando como resultado una imagen de líneas burdas que trazan la efigie a través de un encuadre difuminado y recortado hasta la cintura, ilustra las páginas de *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* publicado en 1848 [Imagen 14]. Otro aparece en el tomo IV de *La Ilustración Mexicana*, publicada en 1851 por la imprenta litográfica de Decaen e Ignacio Cumplido, aquí el trazo es ligeramente más fino [Imagen 15]. No podemos descartar la posibilidad de que haya sido a la inversa y el modelo haya sido la litografía de Plácido Blanco y posteriormente Maurin la haya tomado de referencia para actualizar la imagen del general. Para ninguna de las dos afirmaciones tenemos suficientes hechos y datos confirmados para construir una hipótesis.



Imagen 12. Nicolás- Eustache Maurin.  
*Santa Anna Presidente*, 1843. Publicada en  
*Album mejicano*.



Imagen 13. Nicolás- Eustache Maurin.  
*El Eccmo. Señor General de División Antonio  
 López de Santa-Anna*, s/f. De Young Legion of  
 Honor, Fine Arts Museums of San Francisco



Imagen 14. Plácido Blanco  
*El Escmo. Sr. Gral. De División D. Antonio  
 Lopez de Santa Anna. Presidente de la  
 Republica Mexicana*, 1848.



Imagen 15. Autor no identificado  
*Antonio López de Santa Anna*, 1851.  
 Publicada en *La Ilustración Mexicana*

La segunda imagen litografiada por Maurin es quizás una de las más emblemáticas de Santa Anna, pues no sólo se copió o tomó como referencia para otras litografías, sino por lo menos un daguerrotipista cuyo nombre no ha sido identificado vio en esta efigie la fuerza necesaria para transmitir y reproducir en un daguerrotipo. Es muy probable que la reprografía se realizó en la década de 1850, durante la última administración presidencial cuando el Excelentísimo Señor Presidente se proclamó Alteza Serenísima. Asiento lo anterior tomando en consideración la posible producción litográfica del retrato entre 1843 y 1850. Sin embargo, la situación política que se vivió en la capital a partir de 1844 revirtió el agrado popular en odio y rechazo hacia la figura del general. No fue sino hasta 1853 cuando por última vez los conservadores pidieron la restitución de Santa Anna. Y por un breve periodo de tres años la figura del Excelentísimo volvió a circular bajo los estatutos de una imagen patriótica.

Lo explicado con anterioridad permite afirmar que la efigie de Santa Anna se distribuyó y reprodujo en distintos medios. La difusión a gran escala con costos relativamente bajos que posibilitó la litografía acompañó a la tradición de coleccionar retratos de celebridades en formato de álbum. Un anuncio publicado en *El Universal* el 4 de febrero de 1854 señala que existió un público interesado en adquirir el retrato de Santa Anna; en este caso fue litografiado por Salazar, a quien se encargaban las copias de los mejores cuadros de la Academia y se vendían en los almacenes de los Sres. Michaud y Thomas, mismos que editaron la imagen que aquí estudiamos.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Agradezco a Rosa Casanova por la presente referencia. El anuncio completo informa: “Retrato de S.A.S. el General Presidente./ Litografiado por Salazar.”, a 12 reales “en papel de china, y un peso en papel más blanco en la litografía calle de la Palma, núm. 4; en el almacén de estampas de los Sres. Michaud y Thomas, 2ª calle de San Francisco; en la librería del Sr. Andrade, portal de Agustinos núm. 3, y en la de D. Cristóbal de la Torre, núm. 5 del mismo portal.”

El retrato en el daguerrotipo aparece volteado horizontalmente, hecho que indica la ausencia del espejo corrector que se colocaba en el lente. A diferencia de las litografías, la imagen está coloreada con toques dorados que remiten al oro de las condecoraciones y algunos detalles del uniforme y con azul para dar énfasis a la banda de General de División en la cintura y a la Gran Cruz que porta al cuello [Imagen 16]. El formato de la placa, no permitió que se copiara toda la litografía completa sino sólo lo más importante: el rostro y el torso condecorado. El tamaño de un sexto de placa (8.2 cm x 7 cm) fue el más utilizado para los retratos al daguerrotipo. Esta dimensión es la que permite tomar el estuche con una sola mano y apreciarlo de manera más íntima. Recordemos que la técnica requiere un trato especial y debían protegerse en pequeños estuches.

El estuche que resguarda la efigie es *Union Case*, una resina de goma laca<sup>56</sup> mucho más resistente que aquel de los tradicionales estuches de cartón o madera forrados con piel empleados en las miniaturas. El relieve decorativo de la tapa muestra un diseño al centro de un panal de abejas con herramientas de campo en el suelo enmarcado con motivos florales [Imagen 17]. Según Paul K. Berg, pertenece a la gran producción de estuches de goma laca de la firma americana Littlefield Parsons & Co. Por los años activos de dicha compañía, de 1858 a 1866, se podría establecer un rango de fechas para datar el estuche.<sup>57</sup> Sin embargo, existe la posibilidad de que este no sea el estuche original de la placa y haya sido colocado ahí posteriormente.

---

<sup>56</sup> Sustancia orgánica que se obtiene a partir del residuo o secreción resinosa de un insecto rojo. A estos estuches se les conoce como *Union case*, el material es thermoplastic o shellac. CAMEO: Conservation & Art Materials Encyclopedia Online <http://cameo.mfa.org/wiki/Shellac>

<sup>57</sup> Paul K. Berg, *19th Century Photographic Cases and Wall Frames*, 2003.



Imagen 16. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, detalle de aplicación de color, ca. 1850  
Museo Franz Mayer



Imagen 17. Littlefield Parsons & Co., ca. 1858-1866. Estuche cerrado del daguerrotipo. Autor no identificado. *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1850.  
Museo Franz Mayer

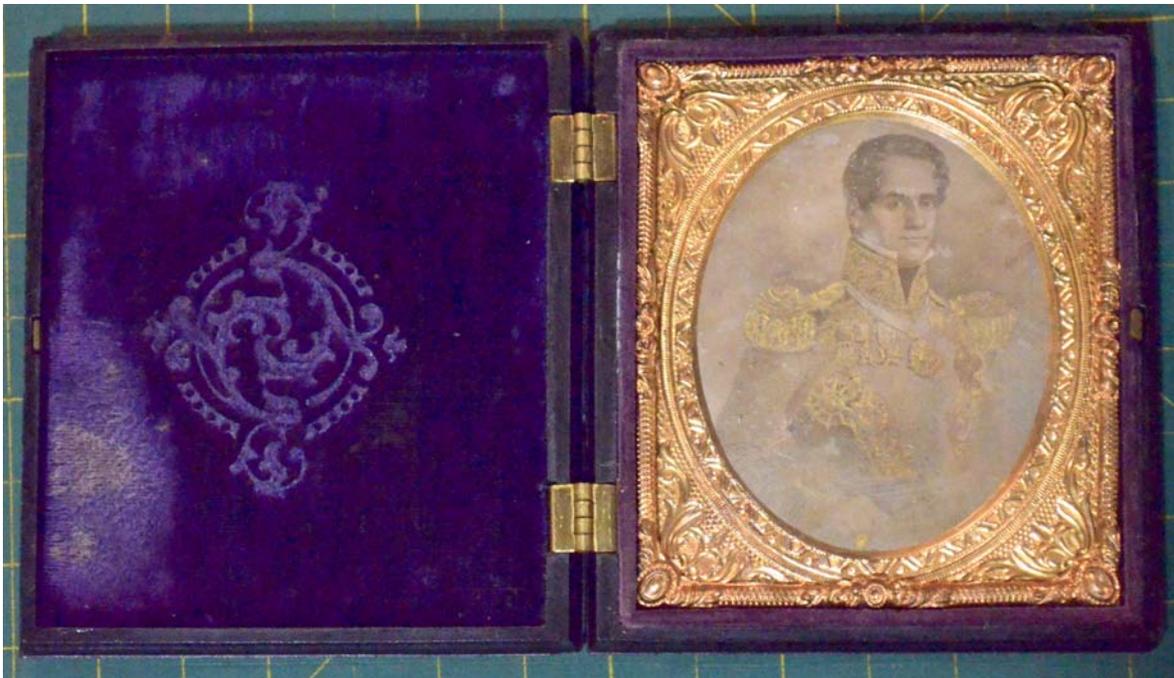


Imagen 18. Littlefield Parsons & Co., ca. 1858- 1866. Estuche abierto.  
Autor no identificado. *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1850.  
Museo Franz Mayer

Al reflexionar sobre la recepción de cada efigie es evidente la diferencia según el formato de producción. Por un lado, es muy probable que los retratos al óleo hayan sido realizados expofeso y el acercamiento a estas imágenes haya sido por un número reducido de personas bajo el marco de la oficialidad. Sin embargo, para las litografías y su reproducción al daguerrotipo sucede un fenómeno distinto. Las imágenes litográficas publicadas en serie cumplían el imperativo de fácil distribución. Muchas veces la calidad se veía desfavorecida por el soporte utilizado, como sucedía con el papel de china, preferido por ser más económico que los papeles más blancos. Así, la imagen podía coleccionarse junto con otros retratos y guardarse en álbum, enmarcarse para su exhibición en las estancias para invitados, o bien, simplemente formar parte de las ilustraciones de algún libro. El acercamiento a ellas, ya fuera en álbum, enmarcadas o en libros, permitía que fueran apreciadas por un mayor número de personas con un carácter de apropiación un tanto más personal que las efigies oficiales.

Con la reprografía al daguerrotipo la aproximación a la imagen es bastante diferente. Tanto el tamaño como las cualidades reflexivas de la superficie hacen de la experiencia un ejercicio de apreciación individual e íntimo [Imagen 18]. La persona debe acercarse de manera que evada los reflejos que bloquean la imagen. A pesar de que en este daguerrotipo la placa no refleja de manera tan intensa, es necesario cuestionar la necesidad de crear una imagen del general que permitiera acercarlo más a los espacios privados de la sociedad.

Se tiene conocimiento por lo menos de dos reproducciones al daguerrotipo de la misma litografía, lo cual nos habla de la circulación de su imagen y del poder de ésta. Uno de ellos llegó hasta la frontera norte, donde ocurrió aquel desliz de Morfeo que provocó la pérdida de Texas y actualmente forma parte del acervo del Museo de Historia de San

Jacinto [Imagen 19]. El daguerrotipo es más grande que aquel localizado en el Museo Franz Mayer y también está coloreado con dorado. Uno más se identificó en un lote de la subasta realizada por Heritage Auction Archive el 21 de septiembre del 2013 [Imagen 20]. Este último no tiene color pero es del mismo tamaño que el daguerrotipo aquí estudiado.

La insistencia en reproducir la efigie litográfica parece encontrar su justificación al contrastarla con otros retratos del general que se produjeron en esta misma época. Salta a la vista el factor del paso del tiempo, pues Santa Anna aparece ya cansado. Tal es el caso del cuadro oficial que pintó Juan Cordero entre 1854 y 1855 [Imagen 21], así como otro de autor desconocido en donde Su Alteza Serenísima se encuentra sentado con más condecoraciones pero con un rostro envejecido, porta las bandas de la presidencia y de la Orden de Guadalupe [Imagen 22]. También, existe una litografía [Imagen 23] que copió Santiago Pérez del retrato anterior publicada en 1855 dentro del *Calendario nuevo de los cruzados, de la nacional y distinguida Orden Guadalupeana, promovida y establecida por el libertador de la patria Don Agustín de Iturbide el año de 1822 y restaurada por ... Don Antonio López de Santa Anna el año de 1853*. Incluso, en este mismo compendio podemos incluir a un daguerrotipo estereoscópico tomado durante su viaje a Nueva York, atribuido al estudio de los hermanos Meade [Imagen 24].

Es posible que la intención de perpetuar la imagen del general aún joven, bajo la construcción de la máscara del héroe, a través del medio fotográfico moderno haya sido parte del discurso propagandístico del proyecto conservador: Santa Anna difundió su imagen heroica al mismo tiempo que se proclamó Alteza Serenísima. Para traer a aquel presente el recuerdo del triunfo y plasmarlo en la entonces memoria colectiva. Cabe retomar el uso conmemorativo de los daguerrotipos que propone Joan M. Schwartz, el poder evocativo en la memoria, ya sea colectiva o personal. Así, el daguerrotipo se valdría

de uno de sus estatutos originales: la verdadera copia de la naturaleza. Entonces, la reproducción de la efigie del general quedaría revestida por el apego a la “veracidad” histórica otorgada por la técnica.



Imagen 19. Autor no identificado  
*Antonio López de Santa Anna*, ca. 1840,  
Museo de Historia de San Jacinto, Texas



Imagen 20. Autor no identificado  
*Antonio López de Santa Anna*, ca. 1847.  
Heritage Auction Archive

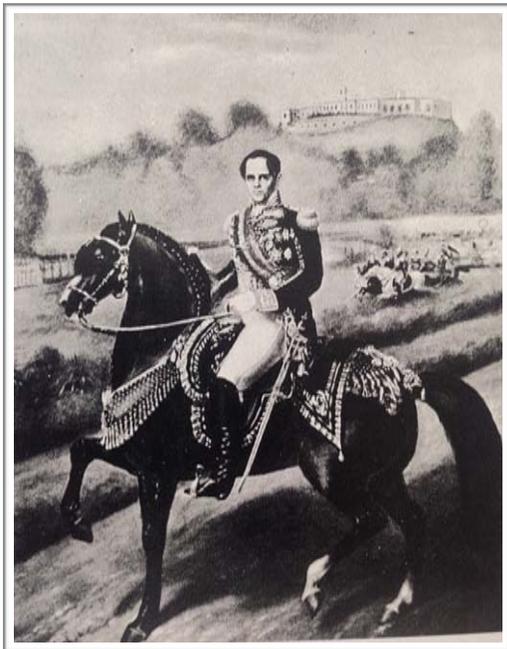


Imagen 21. Juan Cordero, *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1854-1855.  
Paradero desconocido.



Imagen 22. Autor no identificado, S.A.S.  
*Antonio López de Santa Anna*, ca. 1854-1855.  
Museo de Historia de San Jacinto, Texas.



Imagen 23. Santiago Pérez, S.A.S. *El General Presidente D. Antonio López de Santa Anna*, 1855.



Imagen 24. Meade Brothers (atribuido) *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1855. Colección Lawrence T. Jones III Texas.

### III. De la semejanza en miniatura

*No siendo la mano del hombre que hace el retrato, sino que se delinea por el medium sutil de la luz, es una imagen ópticamente perfecta, que se imprime en una superficie de plata, propiamente preparada. Por cuyo motivo se garantiza en todo caso la semejanza.*

Eduardo Wilder, daguerrotipista en Durango<sup>58</sup>

En las primeras noticias pronunciadas por François Arago, científico, astrónomo, humanista, miembro de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París, sobre el tiempo que requería la luz para ejecutar la operación, definió un límite entre los ocho y diez minutos bajo un clima común francés y uno o dos minutos bajo un cielo de sol intenso como el egipcio.<sup>59</sup> La duración impedía que se pudieran fijar imágenes en movimiento, como el del aire a través de los árboles o los sutiles y ligeros cambios en la postura de una persona que intentara permanecer inmóvil. El retrato sería uno de los retos a conseguir con los avances científicos enfocados a aumentar la sensibilidad y así disminuir el tiempo necesario de exposición. En las noticias que llegaron a México de aquél revolucionario anuncio del 19 de agosto de 1839, se lee en *El Cosmopolita* el 1 de febrero de 1840:

Mr. Arago cree que por este método podrán hacerse retratos sumamente parecidos, aunque se presentan para ello dos dificultades, a saber, que la inmovilidad es necesaria para el buen resultado de la operación, y que esta inmovilidad es casi imposible de obtener estando el rostro espuesto [sic] á una luz muy viva, que necesariamente produce algun movimiento en los ojos; pero Mr. Daguerre ha observado que la interposición de un vidrio azul en nada perjudica a la acción de la luz, y preserva suficientemente la vista; y en cuanto á la inmovilidad de la cabeza, no es difícil mantenerla quieta por espacio de algunos segundos.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Eduardo Wilder “Daguerrotipo. Miniaturas” en *El Registro oficial. Periódico del Gobierno del departamento de Durango*, núm. 112, t. II, Durango, citado en *Alquimia* 38, 28. También A.J. Halsey garantizaba “siempre una perfecta semejanza” *El siglo diez y nueve*, 3 de septiembre 1845.

<sup>59</sup> “Fine Arts. The Daguerreotype” en *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (Londres) No. 1148 (19 enero 1839), 43–44. Consultado 10 enero 2016 [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031\\_DAG\\_LIT-GAZ\\_1839-01-19.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031_DAG_LIT-GAZ_1839-01-19.pdf)

<sup>60</sup> “Física. Aplicación del daguerrotipo” *El cosmopolita*, 1 febrero 1840, 3.

Tan sólo medio año después de la presentación oficial, en 1840, se lograron los primeros retratos al daguerrotipo en Estados Unidos por John W. Draper y Alexander S. Wolcott.<sup>61</sup> En México, durante esa misma década, se comenzó la producción comercial de retratos. Gracias al rescate y traducción taquigráfica del diario que Ángel Calderón de la Barca escribió durante su estancia diplomática como primer cónsul español en México, sabemos que durante los meses de noviembre y diciembre de 1840 realizó distintos ensayos al daguerrotipo con Geroldt. Fueron más los “intentos necios” que los resultados satisfactorios. Sin embargo, el primero de diciembre los primeros retratos de Fanny “salieron bastante buenos”,<sup>62</sup> pero los árboles de Chapultepec parecían un reto más complejo debido al color y probablemente al movimiento. Esta breve anotación demuestra la búsqueda e interés por producir retratos con el nuevo invento. Surge la necesidad de establecer formas de representación, que como veremos más adelante, tomaron el ejemplo de su pariente próxima, la miniatura al pincel.

Las primeras recomendaciones técnicas sobre cómo retratar se dieron a conocer desde marzo de 1840. François Fauvel-Gouraud describe en el manual del proceso del

---

<sup>61</sup> Según la cronología de John Werge el primer retrato fotográfico al daguerrotipo se logró en otoño de 1839 por el profesor J. W. Draper. John Werge, *The Evolution of Photography*, London: PIPER & CARTER, 1890, 150. [http://www.gutenberg.org/files/38866/38866-h/38866-h.htm#CHRONOLOGICAL\\_RECORD](http://www.gutenberg.org/files/38866/38866-h/38866-h.htm#CHRONOLOGICAL_RECORD)  
Sin embargo, en el artículo de John F. Goddard “Application of the Daguerreotype to the Taking of Likenesses from the Life,” Goddard afirma que el mundo está en deuda con Wolcott por resolver la idea de tomar retratos “*from the life*.” Publicado en *Reporter of Chemical Discoveries and Improvements* (Londres) 2:17 (Mayo 1841), 142–43. Consultado 10 enero 2016 [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8410001\\_GODDARD\\_CHEMIST\\_1841-05.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8410001_GODDARD_CHEMIST_1841-05.pdf)

<sup>62</sup> Desde el 11 de noviembre comienza en casa haciendo ensayos con el daguerrotipo con Geroldt. El 21 de noviembre va a Chapultepec y registra “Ensayo inútil; no salen los árboles.” El 23 de noviembre es el día de la excursión fotográfica a Chapultepec que Fanny describe, Ángel afirma que los ensayos van mejorando, pero los árboles siguen sin salir. Los días 24 y 30 de noviembre se quedó en casa para seguir con los experimentos e “intentos necios” y el 1º de diciembre: “Por la mañana Daguerrotipo. Primeros retratos de Fanny salieron bastante buenos. A Chapultepec á medir los árboles con el entrometido belga Mr Frion y el Obispo *in partibus* la Madrid que es un hombre enseñoreado. Fanny se sangró para su mala manilla.” *Diario de Ángel Calderón de la Barca. Primer ministro de España en México*. Edición, notas, estudio introductorio y epílogo de Miguel Soto. (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático/ Southern Methodist University, 2012), 145, 149, 150 - 151, 154.

daguerrotipo el método provisional de Mr. Abel Rendu para realizar miniaturas con esta nueva técnica. Básicamente el avance se debe a la inclusión de una lente menisco, es decir, un vidrio cóncavo por una cara y convexo por la otra. La importancia en la composición de la imagen recaía, según Gouraud, en la elección correcta de los colores en la vestimenta para contrastar y resaltar el rostro del fondo del estudio:

La persona, si es hombre, debe estar vestido con un abrigo gris claro, pantalón de un matiz un poco más profundo, un chaleco sofisticado amarillo, naranja, si es posible, con figuras de color para que contraste, la blancura de la camisa que contraste con una corbata gris, ya sea un poco menos oscuro o más profundo que el abrigo. El arreglo de una dama debe ser de las mismas tonalidades y, en todos los casos, el negro debe evitarse, así como el verde y el rojo.<sup>63</sup>

Desde 1841, encontramos recomendaciones similares en la prensa mexicana. Con algunas modificaciones, el Barón Fridrichshal invita a sus clientes yucatecos a usar los medios colores, pues son los más propios para retratarse, de igual forma, sugiere que eviten el color amarillo, negro y blanco. Afirma que las flores no perjudicarán, sino saldrán con mayor perfección<sup>64</sup> Ocho años después, César von Duben, “avisa a las señoras que concurren a retratarse, se sirvan hacerlo con traje oscuro, pues de este modo se da más realce al retrato”.<sup>65</sup> En el acervo de Franz Mayer hay por lo menos diez ejemplos del seguimiento de dichas recomendaciones, sobre todo en el uso de los chalecos con figuras y vestidos estampados o bordados [Imágenes 25 y 26]. Un hombre retratado por Duben es

---

<sup>63</sup> F. F. Gouraud, “Manner of Making Portraits by the Daguerreotype,” 26 March 1840. en *Boston Daily Advertiser* 45:14964 (26 marzo 1840), 2. Consultado 10 enero 2016 [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/N8400002\\_GOURAUD\\_BOS-DAILY-ADVERT\\_1840-03-26.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/N8400002_GOURAUD_BOS-DAILY-ADVERT_1840-03-26.pdf) Traducción libre de la autora.

<sup>64</sup> *El Museo Yucateco*, núm 4, Mérida, abril de 1841, citado en *Alquimia* 38, 25.

<sup>65</sup> *El Noticioso*, núm. 188, vol. II Puebla, 14 de noviembre de 1849, citado en *Alquimia* 38, 38. César von Duben fue un daguerrotipista activo en Puebla, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí y Guadalajara, también viajó a San Francisco, California, Shanghai, China, Manila, Filipinas y Hong Kong. *Pioneer Photographers of the Far West a Biographical Dictionary, 1840 - 1865*, 209.

testigo de ello, a pesar de su mal estado de conservación, se alcanzan a distinguir los detalles floreados de su chaleco para generar contraste.<sup>66</sup>



Imagen 25. Autor no identificado.  
Retrato de dos mujeres con vestidos floreados de tonos medios, ca. 1850  
Museo Franz Mayer



Imagen 26. Cesar Von Duben.  
Retrato de hombre con levita oscura,  
chaleco floreado, camisa clara y  
corbata de moño. ca. 1850  
Museo Franz Mayer

Además de la orientación del estudio al sur-este para que los grandes ventanales dieran paso a la luz necesaria, se recomendaba poner una capa de enlucido de cal en los muros o en todo caso, cubrirlos con telas lo más blancas posibles. La silla del retratado debía ser de madera amarilla y detrás de ella se colocaría el sujeta cabezas. Los brazos se podían disponer a su antojo, pero la mirada debía dirigirse hacia un punto fijo. El foco dependía de la calidad de la lente utilizada.

---

<sup>66</sup> Otra pieza con cuatro retratos de los integrantes de una familia incluye a un hombre que se asemeja a aquel fotografiado por Duben. En el acervo del Franz Mayer está catalogado como ADD-072.

En septiembre de ese mismo año, John W. Draper, profesor de química en la Universidad de Nueva York, corrige ciertas confusiones y expone su experiencia en la toma de retratos del natural:

En los primeros experimentos que hice para la obtención de los “retratos de la vida,” el rostro del modelo se espolvoreó con un polvo blanco, bajo la idea que de otro modo ninguna expresión se podría obtener. Muy pocos ensayos mostraron el error de esta; incluso cuando el sol brillaba sólo vagamente, no hubo dificultad en la definición de los rasgos.

Cuando el sol, el modelo y la cámara se encuentran en el mismo plano vertical, si se utiliza un objetivo doble convexo no acromático de cuatro pulgadas de diámetro y catorce pulgadas de enfoque, pueden conseguirse miniaturas perfectas, al aire libre, en un periodo que varía según el carácter de la luz, de 20 a 90 segundos.<sup>67</sup>

Draper continúa describiendo el resultado dado, en el cual se logró definir “cada botón, ojal y pliegue” del vestido, sin embargo, afirma que estas imágenes tienen el inconveniente, debido a la intensidad de dicha luz, de no exponer correctamente a los ojos, ya que éstos tienden a perderse en las sombras de las cejas. Para corregir lo anterior, recomienda el uso de dos espejos: uno para dirigir los rayos en líneas verticales y otro fijo hacia el modelo. Para que el ojo pueda soportar la intensidad de la refulgencia, Draper agrega la recomendación dada por Daguerre: la inclusión de un filtro de vidrio azul, el cual abstrae el calor y elimina la ofensiva brillantez. Procede con la descripción específica del objetivo de dos lentes dobles convexas.<sup>68</sup>

Para la postura del modelo recomienda igualmente el uso del sujetacabezas detrás de la silla y la colocación de ésta de tres a seis pies delante del fondo para eliminar las sombras. Sugiere que las manos no se coloquen en el pecho, pues el movimiento de la

---

<sup>67</sup> John W. Draper, “On the Process of Daguerreotype, and its application to taking Portraits from the Life,” en *London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science* (Londres) 17:109 (septiembre 1840): 217–25. Consultado 10 enero 2016 [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400001\\_DRAPER\\_PHILOS\\_MAG\\_1840-09.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400001_DRAPER_PHILOS_MAG_1840-09.pdf) Traducción libre de la autora.

<sup>68</sup> Draper describe el objetivo utilizado como: “el foco único para los rayos paralelos es de ocho pulgadas; hay cuatro pulgadas de diámetro en el claro y montadas sobre un cañón, al frente la apertura se reduce a 3 1/2 pulgadas, a la manera del de Daguerre.”

respiración provocaría su alteración y afirma que si logran quedarse inmóviles, pueden distinguirse hasta las venas del dorso “con sorprendente belleza.” Preferiblemente, la persona debía permanecer en una postura suelta.

Advierte al interesado a comprometerse en la producción de retratos por este medio que podrá arreglar los fondos de acuerdo a su gusto, si se desea uno uniforme, aconseja utilizar telas apagadas sin mucho color, ya que el blanco tiende a reflejar demasiado y causa que se solarice antes del tiempo necesario para que se fije el rostro y que aparezca un halo en todos los bordes debido a la aberración cromática. Aquí, el autor sugiere que si se desea la introducción de elementos clásicos de representación retratística como un jarrón o cualquier otro ornamento, debían colocarse hacia adelante para que aparezcan en el mismo foco que el personaje.

Draper, al igual que Gouraud, sugiere que se tenga en la vestimenta un poco de contraste para una mejor diferenciación entre las partes. Para ello, se deberá contar con recursos temporales en caso de que la persona esté vestida del mismo color. Ejemplifica con el caso de un hombre vestido con un abrigo y un chaleco negros, se deberá poner una pechera color pardo o carne para evitar que su camisa blanca se solarice. Si la camisa sólo se deja ver en pequeñas zonas o se expone de manera indirecta, podría retratarse así pues no ocasionará el mismo efecto solarizado.

Tanto las indicaciones de Gouraud como las de Draper daban como resultado una imagen horizontalmente invertida tal como se evidencia en el daguerrotipo de Santa Anna analizado en el apartado anterior. Para solucionar esto, Wolcott diseñó y patentó (la primera patente fotográfica americana) una cámara sin lente con un espejo cóncavo con la cual también se podían tomar retratos. El inconveniente era que se ofrecía en un único tamaño cuadrado de dos pulgadas por lado, lo cual limitaba las posibilidades de la oferta. Para

finales de 1840, se daría a conocer la última mejora al método de Daguerre: sensibilizar la placa con bromo después de la primera capa de yodo. Este perfeccionamiento químico permitía la obtención de imágenes en tan sólo pocos segundos bajo un cielo despejado, ideal para conseguir retratos mucho más nítidos.<sup>69</sup> En 1841, se introdujo el lente para retrato Petzval, el cual tenía una apertura del diafragma de f 3/6, mismo que redujo considerablemente los tiempos a una quinceava parte de lo que se requería con el antiguo lente diseñado por el óptico de Daguerre, Chevalier.<sup>70</sup>

Así, se continuaron los avances y modificaciones al método durante los siguientes años. Sin embargo, el modo de representación permaneció según los cánones estéticos tradicionales. Su tamaño y uso son probablemente las características que lo acercaron a la manifestación con la que presenta mayor similitud: la miniatura al pincel.

### *Retrato pequeño*

El uso de los retratos en pequeño formato proviene, por un lado, de la tradición pictórica de miniaturas en los libros iluminados medievales, y por otro, de las negociaciones diplomáticas y matrimoniales, a través de retratos oficiales.<sup>71</sup> De estas dos

---

<sup>69</sup> Existe una disputa en adjudicar el descubrimiento a Antoine Claudet o a John F. Goddard. Sin embargo, Gary W. Ewer localizó la primera referencia al uso de bromo en fotografía citada en una nota en 1863: “Valuable Improvement in Daguerréotype,” firmada por John F. Goddard en *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (London) No. 1247 (12 December 1840): 803. Disponible en: [http://www.daguerréotypearchive.org/texts/P8400004\\_GODDARD\\_LIT\\_GAZETTE\\_1840-12-12.pdf](http://www.daguerréotypearchive.org/texts/P8400004_GODDARD_LIT_GAZETTE_1840-12-12.pdf) Por su parte, a Claudet se le reconoce la implementación del cloro como acelerador del proceso.

<sup>70</sup> Según Mike Robinson, las cámaras de retratos rara vez tenían espejos correctores. Fue hasta la década de 1860 que se implementó el lente con espejo corrector. Agregó que no era molesto, pues estamos acostumbrados a vernos a nosotros mismos en el espejo con aquella inversión horizontal. *Conversaciones con Mike Robinson*, Rochester, NY, 2015.

<sup>71</sup> Para un estudio amplio sobre las miniaturas en México, consultar: Gonzalo Obregón, *La colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec*, México: Artes de México, 1972. María Ester Ciancas y Bárbara Meyer, *Catálogo de la colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia*, México: INAH, 1988. M Carmen Espinosa Martin, *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*. México: Asociación Carso, 2004.

vertientes deviene el carácter devocional a la figura del individuo como motivo principal para la producción de las miniaturas. La producción de retratos de personajes religiosos se extendió hasta el siglo XVIII y después se incrementó la representación de los civiles durante el siguiente siglo. Fue en Inglaterra donde se comenzó la tradición de crear pequeñas pinturas o *souvenirs* en homenaje a las grandes obras o a personajes célebres de épocas anteriores. Éstas eran orgullosamente expuestas, sobre marcos y estuches, para adornar las salas y bibliotecas de las aquellas mansiones.<sup>72</sup> De esta manera, se dio un lugar a los retratos de diversos personajes políticos y aristócratas, o simplemente de algún familiar o ser querido, e incluso a la imagen propia. Formalmente hablando, las miniaturas inglesas fueron las que establecieron el canon de iluminación, pues gracias a la Reina Isabel se buscó evadir las sombras siguiendo la manera de los italianos. También, los pintores Edward Greene y Charles Fraser indicaron que los modelos debían ser retratados en tres cuartos desde su ángulo izquierdo.<sup>73</sup>

El tamaño permitió su fácil transportación, se podían enviar como obsequio y también acompañar el limitado equipaje de los viajeros. Su formato, siguiendo la costumbre de las medallas religiosas, permitió portar las imágenes de los seres queridos cerca al corazón. Eran al mismo tiempo objetos de adorno personal: remates en pulseras, prendedores, en listones y cadenas colgados del cuello y muchas veces remarcando la parte central del escote, pechera o chaleco.<sup>74</sup> [Imagen 27]

---

<sup>72</sup> Eva María Ayala Canseco, “Retrato pequeño, gran aprecio por el hombre” en *Santuarios de lo íntimo*, 73.

<sup>73</sup> Ayala Canseco, “Retrato pequeño,” 80.

<sup>74</sup> Mónica López Velarde Estrada, “Amores profanos, amores sagrados: objetos devocionales. Retratos en miniatura y relicarios de los siglos XVIII y XIX,” en *Santuarios de lo íntimo*, 35.



Imagen 27. Autor no identificado, *Retrato de una dama que porta una miniatura* (detalle), ca. 1815, Colección particular.

Al mismo tiempo, su tamaño impone una experiencia más íntima al tener que verse de cerca y por una persona a la vez. “Durante esos instantes estamos solos frente a la obra —en un acto muy privado— para apreciarla, evaluarla o gozarla; o bien, compartir el secreto con un cómplice”.<sup>75</sup> Este acercamiento permite definir los detalles del dibujo, la pincelada y la técnica de cada autor. Dicha intimidad también favoreció la producción de imágenes con un fuerte sentido afectivo, con fines de recuerdo de amistad o afecto. En Estados Unidos, se reforzó el uso de la imagen como prueba de amor —tradición proveniente de los intercambios de retratos en los acuerdos matrimoniales—, de vida y promesa; al estar acompañada de un mechón de cabello trenzado o amarrado con un

---

<sup>75</sup> Carolusa González Tirado, “La miniatura como objeto integral: materiales y técnicas,” en *Santuarios de lo íntimo*, 41.

pequeño listón, el cual se acomodaba y exhibía al reverso de los medallones.<sup>76</sup> También se inscribían fragmentos de versos o simplemente el nombre del retratado o a quien iba dedicado. Así, se guardaba el recuerdo de un ser querido, algunas veces dentro de medallones con pequeños compartimentos o en cajitas forradas y decoradas minuciosamente.

Según Paul K. Berg, la producción de los estuches de las miniaturas se realizó de manera libre y sin un modelo común. A partir de la introducción del daguerrotipo se establecieron los tamaños específicos de acuerdo al formato de las placas y se estandarizó la configuración de las cajas: primero de madera forrada de piel o papel prensado y más tarde de goma laca.<sup>77</sup> Desde 1840, las cajas eran sencillas uniones de piezas de madera, hasta 1849 que se realizan pequeñas modificaciones por cuestiones prácticas y en la década de 1850 los productores comenzaron a patentar sus diseños decorativos. Para la protección del vidrio se cubrió la tapa con un cojín forrado primero de seda y al rededor de 1843 se prefirió utilizar terciopelo.<sup>78</sup>

Resulta curioso comparar los estuches utilizados para las miniaturas y los producidos especialmente para los daguerrotipos. Ambos derivaron de la necesidad de guardar, como pequeños alhajeros, a los tesoros del corazón. Sin embargo, la materialidad tan frágil del daguerrotipo exigía una mayor protección. Se le agregó un marco interior que separaba la placa del vidrio, también conocido como *mat*, para evitar el roce que pudiera desvanecer la imagen y se encapsuló con un marco sellador. En el catálogo de la exposición de miniaturas realizada en el Museo Soumaya, *Santuarios de lo íntimo*, se aprecia

---

<sup>76</sup> Robin Jaffee Frank, *Love and Loss, American Portrait and Mourning Miniatures*, Estados Unidos: Yale University Press, 2000, 155. Citado en Ayala Canseco, “Retrato pequeño, gran aprecio por el hombre,” 79.

<sup>77</sup> Paul K. Berg, *19th Century Photographic Cases and Wall Frames*, 2003, 9-16.

<sup>78</sup> González Tirado, “La miniatura como objeto integral,” 59.

claramente la diferencia entre los estuches. El retrato de una familia [Imagen 28], realizado por un miniaturista mexicano, es un ejemplo de la producción popular y evidencia de la tradición novohispana: los cuerpos sin proporción y la composición sin perspectiva. Su estuche es de formato cuadrado y la tapa está cubierta por una tela de seda acojinada, nótese la ausencia del marco y del sellado Tanto la imagen como la factura del marco nos remiten a la primeras décadas del siglo XIX.



Imagen 28. Autor no identificado. *Retrato de una familia*, ca. 1819. Colección particular.



Imagen 29. Macario Cebada Abando, *Retrato póstumo del gobernador de Veracruz Ignacio de la Llave* [1818-1863], 1867, Colección Particular.



Imagen 30. Autor no identificado. *Ángel Albino Corzo*, 1875.  
Colección de Patricia Domínguez Moreno

En cambio, el retrato póstumo del gobernador de Veracruz, Ignacio de la Llave, realizado por Macario Cebada Abando en 1867, se encuentra evidentemente dentro de un estuche para daguerrotipo de goma de laca de aserrín, contiene el marco interior y sellado de latón, así como el terciopelo estampado [Imagen 29]. La imagen está pintada con gouache sobre lámina de marfil adherida a papel, los detalles de las mancuernillas y la cadena están retocados con pintura de oro. La calidad del retrato es notablemente superior y presenta una evidente influencia de la estética desarrollada por el daguerrotipo. Incluso podría parecer un daguerrotipo coloreado excepcionalmente conservado. Sin embargo, la preferencia por la técnica al pincel, quizás tuvo que ver con el modo de representación póstuma. Es decir, con la imagen a preservar en la memoria.

Mientras que el daguerrotipo del político chiapaneco Ángel Albino Corzo,<sup>79</sup> realizado en 1875, sigue la modalidad de los retratos post-mortem al conservar la última imagen del retratado después de su último aliento [Imagen 30], Ignacio de la Llave aparece vivo, representado pensativo posando ante el pintor. Ambos traen al presente la ausencia de los dos políticos, uno volviendo imagen el cuerpo del difunto como testimonio de vida, al tiempo que el otro conserva a partir del recuerdo la imagen de vida creada por el pintor.

Al respecto y de manera mucho más poética, Mónica López Velarde Estrada escribe en el catálogo de la exposición antes mencionada y engloba la descripción de las miniaturas como:

Retratos dentro de un estuche bello y portátil. Pintura grata de ejecución minuciosa con efecto preciosista, enmarcada con refinamiento para ser guardada desde un suspiro y contemplada a partir de un recuerdo, que inicie su añoranza desde la

---

<sup>79</sup> Daguerrotipo identificado por Fernando Osorio Alarcón en “Un daguerrotipo de Ángel Albino Corzo,” *Alquimia* 22, 2004, 44-45.

cubierta y llegue al clímax de la melancolía, cuando después de abrir el broche, la imagen despliegue su ausencia.<sup>80</sup>

Retomando las reflexiones sobre el efecto de la materialidad, la miniatura y el daguerrotipo tienen un valor de objeto similar ya que se guardaban o enmarcaban bajo el mismo principio de la delicadeza del recuerdo. Joan M. Schwartz, afirma que el estatus social y el valor del material estaban unidos a la presentación física del daguerrotipo y lo comunicaban, a través del tamaño, el enmarcado, la manufactura y embellecimiento del estuche. También explica que las dimensiones de los estuches corresponden al tamaño de la cámara especial para retratos, por ello la estandarización en los tamaños.<sup>81</sup> Así, “su calidad visual —tal como aquella de las miniaturas, ambrotipos y otras imágenes en estuche—, estaba indisociablemente ligada a su aspecto físico; su imagen y el mensaje de memoria y resistencia estaban atados a, y se transmitieron a través de, su materialidad”.<sup>82</sup>

Como hemos visto, la producción de daguerrotipos se inserta en la tradición de la miniatura y hereda de ella su uso como regalo y prueba de amor o como recuerdo de un ser querido o deseado;<sup>83</sup> la posibilidad de portar la imagen como joyería; la estética del detalle

---

<sup>80</sup> Mónica López Velarde Estrada, “Amores profanos, amores sagrados: objetos devocionales. Retratos en miniatura y relicarios de los siglos XVII y XIX,” en *Santuarios de lo íntimo*, 36.

<sup>81</sup> Reinhart and Reinhart 1969; Krainik and Krainik 1988; Berg 1995, han estudiado cada uno de los elementos como objetos en sí mismos, citados en Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 18.

<sup>82</sup> Schwartz, “Un beau souvenir du Canada,” 23. Traducción libre.

<sup>83</sup> Existen pequeños fragmentos que indican que también se vendían daguerrotipos de mujeres bellas. Liberty, Missouri, *Weekly Tribune*, Dec. 5, 1846, p. 1. Citado en Martha A. Sandweiss, Rick Stewart, Ben W. Huseman. *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*, Amon Carter Museum of Western Art, 1989, 60. Por otro lado, los fotógrafos aseguraban a sus clientes que no se haría mal uso con la venta o especulación de sus retratos. Em. Mangel de Mesnil, *La Revolución*, no. 13, México, 5 de agosto de 1855. Joaquín Díaz González y C<sup>a</sup>, *Diario de avisos*, 252, México, 21 de septiembre de 1859. Citados en *Alquimia* 38, 2010.

reflejado en los ojos del retratado con la minuciosidad del pincel, será el objetivo alcanzado por medio de la nitidez de la lente; el valor de la imagen como imagen-objeto de devoción se exaltará bajo los estatutos de verdad y exactitud que reclamará el daguerrotipo.

Existen dos grandes diferencias entre ambas técnicas que provocarán que los pintores de miniaturas cambien de profesión y dediquen su tiempo a colorear los retratos al daguerrotipo. La primera de ellas será la forma de producción, misma que reducirá los tiempos y los costos. La segunda corresponde a la semejanza obtenida por la acción directa de la luz a través de la lente.

*El proceso fotogénico está dividido en cinco operaciones*

El retrato ha sido un género pictórico que normalmente conlleva su realización en varias etapas. El modelo debía posar en ciertas sesiones y en otras el pintor trabajaba por sí solo. Para la producción de las miniaturas, en la primera sesión con el modelo, con el soporte ya preparado, el pintor debía delinear el retrato con un color neutro. Después el artista, sin el retratado, coloreaba el fondo, las telas y vestimenta. Durante la segunda sesión con el modelo se aplicaba el color y las sombras. La pintura podía trabajarse con la técnica al puntillismo de tradición francesa e italiana, o achurado, es decir, con pequeñas líneas rectas paralelas al estilo inglés. Para los acentos más brillantes y saturados se aplicaba una pincelada de aglutinante al final.<sup>84</sup>

El daguerrotipo encontró en aquel nicho comercial una demanda por cubrir en mucho menor tiempo. El procedimiento a seguir constaba de cinco operaciones: pulido de la placa, sensibilización, exposición, revelado y fijación de la imagen. Primero se debía

---

<sup>84</sup> González Tirado, "La miniatura como objeto integral," 46.

limpiar y pulir la placa de cobre ya plateada; se frotaba en sentido circular algunas gotas de esencia de trementina y un poco de trípoli con un algodón para limpiar, y con rojo inglés, o peróxido de hierro, para pulir en dirección perpendicular. La sensibilización se realizaba en un principio solamente con el vapor de yodo, pero con las mejoras explicadas anteriormente se incluyó una vaporización de bromo y una más de yodo. El tiempo de sensibilización se define según los colores que la placa va adquiriendo en un proceso cíclico del amarillo claro al amarillo oro oscuro. El bromo le da un tono rosado o magenta, el cual indica que la placa está lista. La última exposición al yodo debe ser de un tercio del tiempo que estuvo la primera vez y se debe cuidar de la luz, pues en este paso la placa ya es sumamente sensible. Al colocarse dentro del bastidor de la cámara, la toma deseada ya debe estar lista para su exposición. El tiempo dependerá de las condiciones de luz, de la sensibilidad de la placa, del tamaño del objetivo, de la distancia entre el aparato y el objeto reproducido y de la experiencia del daguerrotipista, pero como lo mencioné anteriormente, con los avances obtenidos, se disminuyeron a medio minuto e incluso a uno o dos segundos, con luz brillante.

Encontramos algunas explicaciones pertinentes sobre la composición de la imagen en el *Manual de Fotografía* de José María Cortecero. En esta tercera operación se afirma que “nunca debe colocarse al modelo de frente sino de 3/4, teniendo cuidado de hacerle fijar la vista en un punto dado para que no varíe, sin exigir de él que no pestañee, pues esto originaría posiciones forzadas sin contribuir por ello al buen éxito del retratado”.<sup>85</sup> También sugiere que la cámara se alinee a la altura de la cabeza del modelo para evitar deformidades en el rostro. En la imagen 31 se identifican dichas deformidades en las manos, cuando éstas se colocaban sobre las piernas, misma que ocurría según los objetivos utilizados.

---

<sup>85</sup> José María Cortecero, *Manual de Fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía*, (París: Librería de Rosa y Bouret, 1862), 34.

Para los años del manual citado ya se tenía establecida la configuración del espacio de representación: “Detrás del modelo debe colocarse una tela azul o color de pizarra, teniendo cuidado que entre ella y la cabeza del modelo haya, por lo menos, 50 cm. de distancia, a fin de que los hilos del tejido del fondo no se reproduzcan”.<sup>86</sup> [Imágenes 32 y 33]

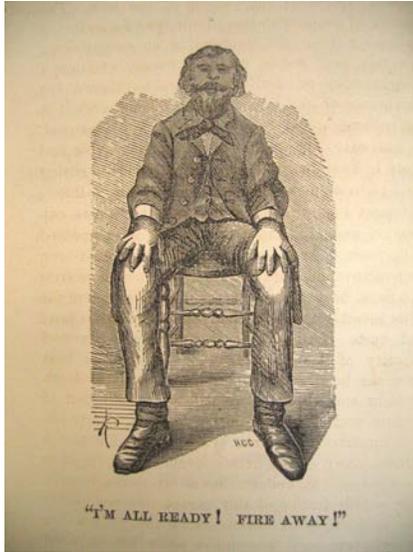


Imagen 31. Autor no identificado, “*I'm all ready! Fire away!*” 1872, Publicado en H.J. Rodgers “*Twenty-Three Years Under a Sky-Light, or Life and Experiences of a Photographer*” (Hartford: H.J. Rodgers, 1872), 93.



Imagen 32. Recreación de estudio fotográfico decimonónico de Mark Osterman, 2013



Imagen 33. Recreación de estudio fotográfico decimonónico de Mark Osterman, 2015

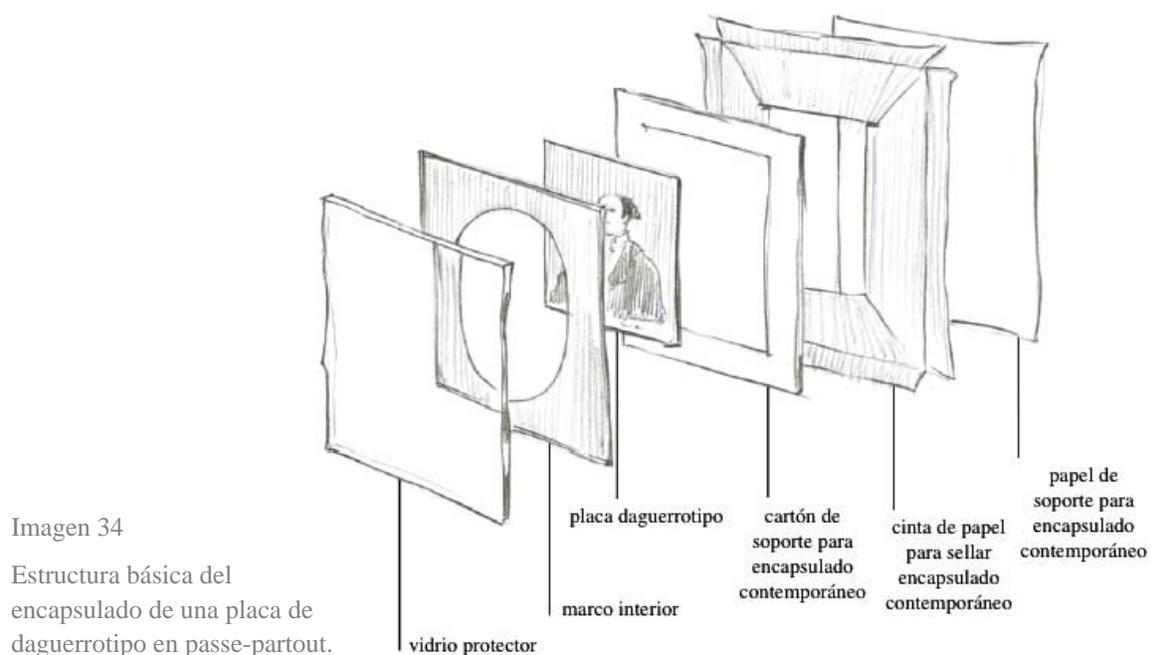
---

<sup>86</sup> Cortecero, *Manual de Fotografía*, 36.

El cuarto paso consistía en “traer la imagen” o su formación a través del revelado con vapores de mercurio, el cual debía calentarse a no más de 50° a 60°, durante tres a cinco minutos de vaporizaciones según el tiempo de exposición, que pudo ser largo, justo o poco tiempo. A continuación se debe fijar la imagen con hiposulfito de sodio y enjuagar con agua destilada. Si se desea mejorar la intensidad en el contraste, se debe entonar con cloruro de oro, calentándolo por debajo con un mechero de alcohol, antes de la fijación. El resultado es una imagen extremadamente nítida, única y difícilmente reproducible debido a la superficie de espejo. Según la luz que lo refracte, se verá en positivo o en negativo; de preferencia ésta debe ser lateral y contar con algún fondo oscuro donde se pueda reflejar.

La imagen producida es sumamente delicada y capaz de borrarse con la fricción de la mano al tocarla, por ello, debe protegerse con un marco interior que separe la placa del vidrio y encapsularse con el sellado para evitar la entrada de humedad o aire y posteriormente guardar en un marco o estuche, como ya se mencionó con anterioridad.

[Imágenes 34 35]



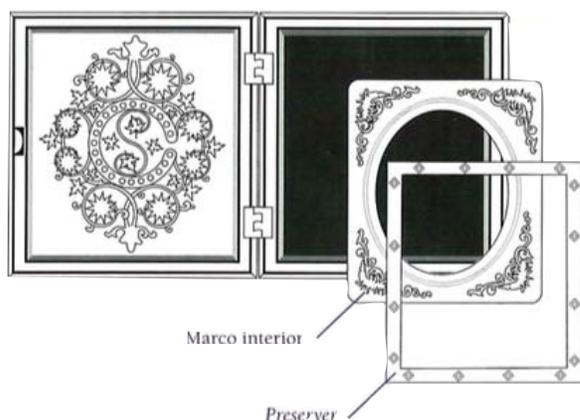


Imagen 35. Elementos del estuche de daguerrotipo. *Preserver* o marco sellador, marco interior y estuche.

*Emile Mangel, hábil fotógrafo ha llegado a la ciudad.*<sup>87</sup>

Para la década de 1850 la visita al estudio fotográfico se convirtió en una práctica común entre la sociedad mexicana, donde todo este proceso se podía realizar en tan sólo diez minutos tal como anunció el 5 de agosto de 1855 en *La Revolución* el establecimiento *La Fama de los Retratos* donde “no sólo la clase privilegiada, sino todas las clases de la sociedad”<sup>88</sup> podían acudir y posar para su retrato. Ahí también se anunciaba la construcción

<sup>87</sup> En septiembre de 1856 viaja a Montevideo como Vicecónsul de México, ahí planea la fundación de la colonia Du Mesnil de inmigrantes suizos en Paysandú. Después de algunos enfrentamientos y querellas, Emilio Mangel terminó encarcelado por quince días por haber atentado contra la autoridad del país, pero logró salir por orden del presidente de la República. Después se trasladó a Buenos Aires donde publicó la serie fotográfica “Galería de las Notabilidades del Río de la Plata” a partir de 1862. Se tienen pocas noticias de la trayectoria de Emilio Mangel después de 1863. En México, existe un registro de pasajeros llegados del exterior, de un hombre chileno Mangel du Mesnil, entrando al puerto de Veracruz el 13 de octubre de 1864. Lo más probable es que haya sido su última entrada al país, quizás para despedirse de su familia y regresar a su natal Francia. Su regreso a París significó su último viaje. Se sabe que instaló un taller en Rue Grange Bateliere 12, el cual funcionó como cede de la Sociedad Francesa de Wothlytipo. Este nuevo método de impresión, inventado por el alemán Jacob Wothly en 1864, consistía en utilizar sales de uranio para imprimir colodión húmedo. Al parecer, Mangel du Mesnil conservaba la licencia comercial para explotar dicho proceso. En mayo de 1870, decidió terminar con su vida con el líquido que fijó las imágenes que hasta ahora permanecen. Lo encontramos en los registros y archivos históricos como Emile Mangel y algunas veces como Em. Mangel, desde su llegada a Sudamérica en 1844, firmó como Emilio.

<sup>88</sup> *La Revolución*, México, 5 de agosto de 1855, publicado en *Alquimia 38 Documentos para la Historia de la Fotografía en México*, enero-abril 2010, 39 – 42.

de su nuevo salón con una inmensa claraboya para evitar la incómoda necesidad de subir hasta la azotea. Los estudios generalmente eran amenizados según el gusto y las posibilidades de cada fotógrafo, lujosamente amueblados imitando una sala de estar, con mesas con libros y relojes, columnas, cortinas, fondos decorados con paisajes urbanos y falsas chimeneas: escenografías íntimas y objetos cargados de significado que ambientaban decorosamente cada retrato. Tenían un recibidor donde exhibían ejemplos del trabajo y mostraban catálogos de poses para que el cliente pudiera decidir.

Según Olivier Debrouse, para 1856 existían siete estudios fotográficos en la ciudad de México, de los cuales sólo cinco estaban registrados y pagaban sus impuestos. Entre los más conocidos se encontraba *La Fama de los Retratos*, que ocupaba un edificio completo a un costado del portal de Mercaderes en la calle de la Monterilla núm. 1 y la Fotografía Artística de Antíoco Cruces y Luis Campa, del lado opuesto del zócalo.<sup>89</sup> En el portal de Mercaderes se encontraban buenas librerías con obras selectas, mercerías y sombrererías españolas, alemanas, francesas y mexicanas, según narra Marcos Arróniz en su *Manual del viajero en México*. Ahí mismo, describe que “en la calle de la Monterilla se hallan los cajones de ropa de menos lujo o de segundo orden”,<sup>90</sup> en comparación con aquellos localizados en la calle de Plateros donde el lujo de la moda francesa se apreciaba en los aparadores de cristal; razón por la cual *La Fama de los Retratos* anunciaba que podían asistir todas las clases de la sociedad.

---

<sup>89</sup> Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 52 - 59. En ese mismo edificio se encontraba la imprenta litográfica de José Antonio Gómez quien publicó partituras musicales en 1832. Arturo Aguilar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIX, núm 90, 2007.

<sup>90</sup> Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México*, (París: Librería de Rosa y Bouret, 1858). Facsimilar Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1991), 41.

Se tiene registro que ese estudio se convirtió en uno de los mejores estudios fotográficos en la década de los sesenta. Emile Mangel lo traspasó a Rodolfo Jacobi en 1857, quien empleó a varios artistas y se asoció con pintores en 1860: uno italiano, Rabagliatti, y otro de apellido Budin. En 1864, Jacobi contrató a Theodor Gottfried Dimmers, alemán especialista en tarjetas de visita y principal productor de retratos.<sup>91</sup>

Emilio Mangel de Mesnil, fotógrafo que fundó aquel famoso estudio, había anunciado su llegada a la capital un año antes en las noticias nacionales del periódico *El Siglo Diez y Nueve* el 27 de junio de 1854:

UN FOTOGRAFO.- Ha llegado á esta ciudad el Sr. D. Emilio Mangel du Mesnil, habil fotógrafo que ha adquirido gran reputacion en los Estados-Unidos por la belleza de sus obras. Hace retratos y paisajes, y dará lecciones de fotografía. Se ha hospedado en el hotel de la Bella Union, cuartos números 5 y 6.

La publicidad se sustentaba en la reputación estadounidense, de la misma forma en que su sello de producción, justificaba su membresía a la Sociedad de la *Art-Union* de Nueva York, organización fundada en 1839 dedicada a la promoción del gusto del arte y difusión de la producción artística norteamericana, en específico de la neoyorquina.<sup>92</sup> También alegó ser el primer artista fotógrafo con colorido natural, idea que se reforzó con el diseño del sello con forma de paleta de pintor. En el espacio blanco disponible Emilio escribió a mano la misma dirección que señalaba el anuncio: Hotel de La Bella Unión, Hs. 5-6 [Imagen 36]

---

<sup>91</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Directorio de Daguerrotipistas, ambrotipistas y fotógrafos,” *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 57.

<sup>92</sup> La Sociedad invitaba a suscribirse por cinco dólares anuales, con los cuales se adquirirían las publicaciones de la organización, un grabado y la oportunidad de ganar una obra de arte en la lotería que los patrocinaba. Además, se organizaban pequeñas exposiciones del trabajo de los miembros previamente nominados por el mismo grupo. En su manera de promocionar y vender arte se reconocen los inicios del emprendimiento cultural decimonónico. Para un estudio crítico sobre la Art -Union consultar el estudio de Rachel N. Klein, “Art and Authority in Antebellum New York City: The Rise and Fall of the American Art- Union” en *The Journal of American History*, Vol. 81, No. 4 (Mar., 1995), 1534-1561. Consultado 10 febrero 2016 (<http://www.jstor.org/stable/2081648>)



Imagen 36. Tapa de estuche de daguerrotipo estereoscópico firmado por Emilio Mangel du Mesnil. Colección Gustavo Amézaga.

Ubicado en la calle de la Palma num. 2, *La Belle-Union* era uno de los hoteles preferidos por los viajeros, sibaritas y tertulianos, ya que “proponían pensiones de a 25 al mes, desayunos a 4 reales y comidas de a 6.”<sup>93</sup> Juan Antonio Varese, investigador de fotografía uruguaya, explica este fenómeno en el proceso de difusión del daguerrotipo por el mundo:

La mayoría [de los fotógrafos] empezó por instalar precarios *ateliers* en cuartos de hotel o casas de familia de los lugares a donde llegaban para, luego de agotada la novedad y ante la merma de la clientela, trasladarse al siguiente pueblo en giras que se prolongaban por años. Otros terminaron por afincarse en alguna ciudad y sus establecimientos gozaron de prestigio entre la población local.<sup>94</sup>

De la misma manera, Mangel du Mesnil transitó durante casi cuatro años por la República Mexicana antes de instalarse en la gran ciudad. Podemos rastrear su producción itinerante a través de las breves líneas que publicó en los periódicos anunciando su llegada.

---

<sup>93</sup> Javier Pérez Siller. *Eugène Latapi (1824-1868)* (México: Familia Latapi-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004), 28.

<sup>94</sup> Juan Antonio Varese. *Los comienzos de la fotografía en Uruguay. El daguerrotipo y su tiempo.* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2013), 20.

Se tiene registro que solicitó desde Guadalajara, el 20 de junio de 1851, una Carta de Seguridad para poder establecerse en esa ciudad, argumentando que su pasaporte se le había perdido.<sup>95</sup>

Emilio Mangel du Mesnil puede considerarse como parte del grupo de inmigrantes franceses que llegaron a México por distintos motivos y formaron la minoría extranjera más numerosa para la década de 1850. Chantal Cramaussel en su artículo “El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX” explica que de 1852 a 1854 se registraron en el consulado tres franceses que habían probado suerte en California, para luego volver a México. Suerte que quizás compartió también Emilio, pues al terminarse el auge de oro en la costa oeste, la cantidad de migrantes franceses aumentó de manera significativa. Dentro de los grupos y porcentajes de personas según su profesión, Mangel du Mesnil quizás formó parte del segundo grupo de 184 individuos<sup>14</sup>, que Cramaussel define como rentistas o practicantes de alguna profesión u oficio, una quinta parte de este grupo eran artistas y aún un grupo menor eran maestros de escuela.<sup>96</sup>

Según Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, Mangel era dueño de uno de los hoteles más importantes de San Francisco, sin embargo, no especifican ni los años ni el nombre del hotel. En otro libro, los mismos autores mencionan que se lo vendió a su amigo daguerrotipista Joseph N. Silveira. Cabe señalar que esta es la primera referencia en la que

---

<sup>95</sup> AGN. Instituciones gubernamentales: Época moderna y contemporánea. Administración pública federal siglo XIX. Gobernación siglo XIX. Movimiento marítimo pasaportes y cartas de seguridad (129). Cartas de Seguridad. Volumen 98. Expediente 26. Fecha: 1851/06/20 fojas 56 - 57.

<sup>96</sup> Chantal Cramaussel, “El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX,” París: IHEAL, 2006, 14. Consultado 12 de abril 2014. <http://www.mexicofrancia.org/articulos2.php?id=53>

Mangel aparece vinculado a la fotografía. Y muy probablemente de ahí obtuvo su experiencia y reconocimiento que después presumió en México.<sup>97</sup>

El hombre perfiló su vida como un romántico moderno, de rostro duro y carácter polifacético, configuró el proyecto liberal al vincular la educación, la sociedad burguesa en ascenso y la masonería, con los ideales de modernización y progreso. La cantidad de registros de viaje demuestra su habilidad para el cambio y adaptación a cada situación. Su primer viaje lo realizó alrededor de 1844 y se instaló en Chile, donde contrajo matrimonio con Genoveva García y Gasitua.<sup>98</sup> En Santiago de Chile instaló un liceo chileno, más tarde el hotel en San Francisco, tras su llegada a México volvió a los labores de la docencia y en enero de 1852 anunció la apertura de un Liceo Franco Tepiqueño donde impartiría clases de español, matemáticas, teneduría de libros, cosmografía, geografía, historia, retórica, literatura, filosofía, latín, francés e inglés.

En septiembre de ese mismo año, sabemos que pasó por Zamora, Michoacán donde tomó un pequeño retrato al daguerrotipo a una joven mexicana. Aunque muy poco común en la época, Mangel firmó y fechó el retrato sobre la placa: *Zamora Sbre 1852 Em Mangel fecit*. Un rasgo que lo diferencia de la producción nacional, lo acerca quizás a la tradición americana de marcar en la parte posterior de la placa el nombre del fotógrafo. Y probablemente, esté relacionado a su propia tradición artística, pues son contados los

---

<sup>97</sup> Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary 1839-1865*, (Stanford: Stanford University Press, 2005), 414. Palmquist, Peter E. y Kailbourn, Thomas R., *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865*, (Stanford: Stanford University Press, 2000), 500.

<sup>98</sup> En la primera mitad del siglo XIX Francia pasó por una fase de depresión económica con crisis profundas en los años de 1825, 1837 y 1846-49. Chantal Cramaussel. “El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX”, 16. Probablemente Emile prefirió emigrar hacia Chile hacia la última de las crisis, ya que para 1844 aparece en los registros de Inmigración en Santiago de Chile

daguerrotipos que se encuentran firmados sobre la misma placa.<sup>99</sup> El retrato firmado forma parte de la colección del Museo Franz Mayer y aquí nos detendremos un momento para analizarlo.[Imagen 2]

Al abrir el pequeño estuche, un rostro atrae la mirada hacia la presencia. Es una joven mujer sentada de tres cuartos recargada lateralmente sobre el respaldo de una silla. Ella está ataviada con un vestido cuyo corpiño ajustado se deja al descubierto, un chal la envuelve alrededor de los hombros. Tanto el vestido como el chal están bordados con detalles florales y orgánicos. El corpiño, de tono medios, también está decorado con botones y cintas que terminan en lazos. Se aprecia el escote curvo, de una tela más delgada y translúcida, cubierto por la tradicional pañoleta o *fichú*, de tela transparente que devela el pecho y deja al descubierto el cuello. El chal, de terciopelo oscuro, está finamente delineado por hilos más claros, los cuales eran generalmente de oro o plata. Es muy probable que esta prenda haya sido colocada para generar más contraste y diferenciar a la muchacha del fondo claro, tal como lo recomendaban los manuales fotográficos.

La mujer sujeta un pañuelo con ambas manos, símbolo de refinamiento de influencia francesa que utilizaban las “mujeres de sociedad” desde el siglo XVIII también llamado modestina. Al acercarnos a la imagen, la nitidez del detalle permite apreciar el reverso bordado de la tela. En la mano derecha porta dos anillos en el índice y el anular, y en la izquierda uno pequeño en el meñique. Su rostro apacible, más amable por su mirada que por el gesto en los labios, se delinea por su cabello dividido en dos recogido por trenzas

---

<sup>99</sup> Esta práctica se reconoce en pocos retratos, sobre todo en la tradición francesa, por ejemplo el retrato tomado a Louis Jacques Mandé Daguerre por E. Thiesson en 1844, actualmente localizado en el Museo Carnavalet en París y el retrato realizado por el mismo Daguerre a un pintor en 1843 en el Museo George Eastman en Rochester.

arrolladas sobre sí mismas tras la cabeza. Se embellece con un par de pendientes en forma de gota y un collar de perlas con broche redondo de tipo perla barroca.

El fondo es liso de tonos claros, lo que permite suponer que Emile Mangel colocó una manta blanca para crear un mayor contraste con la vestimenta de la modelo. El encuadre en óvalo delimita la imagen en medio cuerpo centrado, dejando un poco de aire hacia los lados y hacia arriba. La composición y mirada de la mujer indica que la cámara se encontraba a la misma altura que los ojos, evitando así cualquier deformidad óptica en el cuerpo.

La placa tiene un sello en la esquina inferior izquierda, mismo que Kimie Suzuki identificó como un sello de fabricante francés desconocido y probablemente era la segunda marca de placas francesa de mayor uso en los Estados Unidos ca. 1850-1853.<sup>100</sup> Este dato sugiere la constante importación de material para la producción de daguerrotipos en México. El estuche es de madera forrado con piel decorado con un diseño floral prensado, delineado con detalles dorados. [Imagen 37]

Al acercarnos a la imagen, con ayuda de dispositivos ópticos de aumento, se logra apreciar en el reflejo de los ojos la figura del fotógrafo al centro y se define la entrada de luz por el lateral derecho de la modelo. Probablemente este daguerrotipo se tomó en la calle o en un salón con bastante luz, pues la cantidad de ésta reflejada en la mirada no indica ningún tipo de control de la misma, es decir, ni espejos o cortinas. Bajo este mismo acercamiento, se definen ciertos detalles que dan más información sobre la toma. Las joyas

---

<sup>100</sup> Kimie Suzuki, conservadora y restauradora se tituló con un estudio a profundidad de un grupo representativo de daguerrotipos de la ciudad de México y tomó como referencia la *Fig. 29* de la base de datos: *A tabulation of hallmarks found on extant daguerreotypes* en Apéndice de *The American Daguerreotype*, Floyd y Marion Reinhart, Chicago: University of Chicago Press, 1981, 423-425.

emitieron un reflejo tan potente que sobreexpuso a la placa y se observan detalles solarizados, sobre todo en los anillos y en el broche del collar. [Imagen 38]



Imagen 37. Estuche del daguerrotipo tomado por Emile Mangel, Museo Franz Mayer.



Imagen 38. Detalle. Se aprecia el broche sobrepuesto y las marcas sobre la placa del movimiento de pulir. Museo Franz Mayer

La cualidad monocromática del daguerrotipo no se limita solamente a los tonos de altas luces, medios y aquellos de las áreas oscuras, sino que posibilita un mayor comprensión de los materiales. Si bien los colores actuales de la imagen dan señal del tiempo que ha transcurrido sobre ella, como las pequeñas marcas rojizas y cafés que indican la corrosión localizada por oxidación. También, a contraluz, se observa una coloración distinta en el rostro con forma de gota descendente, marca del proceso de creación en el que probablemente se secó el fijador de manera irregular.

La sensibilidad de la gama cromática del espectro visible que registra un daguerrotipo es distinta a la que se registra en la sensibilidad pancromática de la fotografía blanco y negro. Es decir, un mismo color capturado en un daguerrotipo no dará como resultado el mismo tono de gris que veríamos en una fotografía blanco y negro. Esto se debe, particularmente, a que la plata tiene mayor sensibilidad a las ondas de luz de longitud más corta como la azul y ultravioleta y un menor rango de absorción de las ondas más largas de la luz roja, amarilla y verde del espectro visible. En la fotografía blanco y negro se recubren las partículas de plata con tintes moleculares que captan fotones para hacer a la emulsión sensible a todos los colores. Así, las imágenes pueden registrar en escala de grises el valor de la luminosidad de todo el espectro. Para ilustrar la gama de grises correspondientes a la sensibilidad del daguerrotipo, Mike Robinson, daguerrotipista contemporáneo, realizó una serie de tomas para ilustrar dicho fenómeno. La escala cromática a continuación es una digitalización de la gama tonal de gris correspondiente al valor del color capturado. [Imágenes 39, 40 y 41]

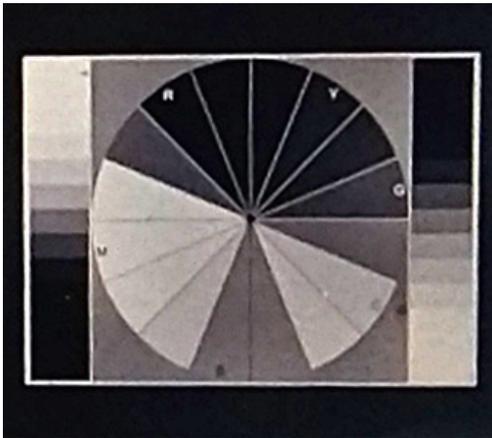


Imagen 39. Mike Robinson. Colores del espectro visible como los registra el daguerrotipo.

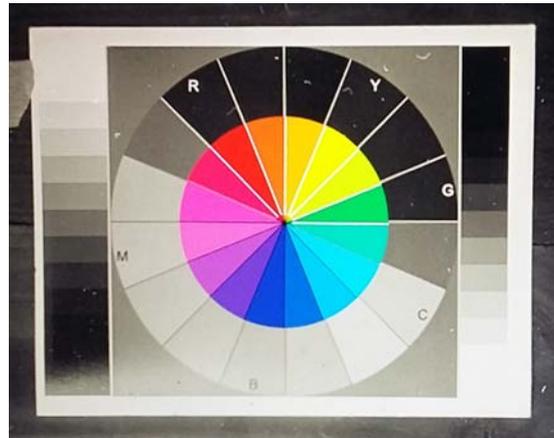


Imagen 40. Colores del espectro visible en el círculo interior y su tono gris correspondiente según el daguerrotipo anterior. Escala cromática digital experimental de Mike Robinson.

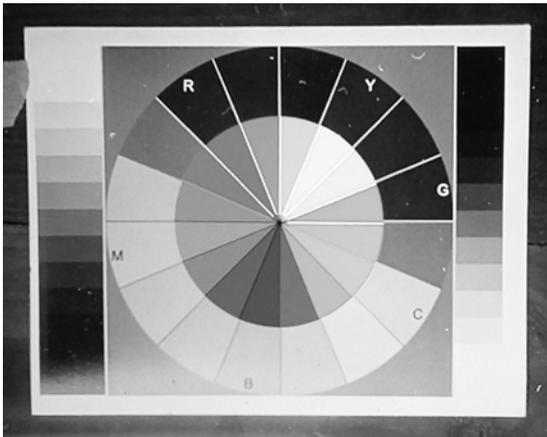


Imagen 41. Colores del espectro visible en el círculo interior convertidos a escala pancromática de grises. Ejercicio digital de la autora a partir de la escala de Mike Robinson.

Al intentar imaginar y recrear mentalmente los colores correspondientes a los tonos del retrato de la joven o de cualquier otro daguerrotipo, caeremos en cuenta del motivo de las recomendaciones dadas por los fotógrafos para evitar o portar ciertos colores para el contraste. El rojo, el verde y el negro no eran colores que favorecían la toma, tanto el verde como el rojo se registrarían como negro y no permitirían la nitidez en los detalles. El color de la piel en el daguerrotipo también nos genera un cambio en la percepción, pues la tez

amarilla, bronceada o rojiza se plasman con tonos más oscuros que aquellas más blancas o rosadas.

Sebastián Camacho Zulueta escribió sobre la pena de esta ausencia cromática e intentó contrapesarla valorando la nitidez: “Es verdad que el azul purísimo del cielo, el verde encantador del campo y la expresión incomprensible que los colores imprimen a los objetos, se representan allí bajo un mismo aspecto monótono y sombrío; pero hay tal verdad en el dibujo y tal exactitud en todas sus partes, que casi compensan esa falta”.<sup>101</sup> Sin embargo, lo que realmente logró compensar este inconveniente fue la implementación del color a través de la minuciosidad y delicadeza del pincel del miniaturista.

Las técnicas de coloreado se iniciaron desde 1840 a la par de los intentos retratísticos para acercarse a la representación natural. Se buscaba un acabado tenue y translúcido para no perder la cualidad, belleza y luminosidad de la imagen original. En Francia, Inglaterra y Estados Unidos, los tres centros de mayor producción e innovación en la técnica, se desarrollaron distintas maneras para aplicar el color según sus tradiciones en la miniatura. Dentro de la variedad de técnicas se intentaron algunas muy peculiares como la aplicación de barnices para sellar el pigmento o pintar sobre el vidrio protector. Se utilizaron los mismos pigmentos naturales y sintéticos que los artistas pintores de caballete y miniatura como el lapislázuli, cinabrio, blanco de zinc, amarillo de Nápoles, caolín, índigo, gambogia<sup>102</sup> y carmín. Estos últimos se aplicaban en las mejillas y labios para dar vida al rostro, detalles índigo en la vestimenta y en algunas ocasiones se cubría el fondo retomando la tradición del celaje en miniatura. También se realizaban pequeños retoques

---

<sup>101</sup> Sebastián Camacho y Zulueta, *El Liceo Mexicano, Alquimia* 38, 33.

<sup>102</sup> La gambogia o *gamboge* es una goma resina natural de color amarillo-naranja, proveniente del árbol Garcinia. CAMEO: Conservation & Art Materials Encyclopedia Online. <http://cameo.mfa.org/wiki/Gamboge>

para dar brillantez a los accesorios y joyas con pequeñas punzadas sobre la placa o delicadas aplicaciones de oro y plata.

Los distintos métodos reflejan la necesidad por apreciar la imagen lo más semejante a la naturaleza. Entre los procesos más comúnmente empleados, encontramos una síntesis descrita por Kimie Suzuki:<sup>103</sup>

El proceso de coloreado propuesto por el científico y daguerrotipista francés Gaudin consistía en la aplicación de pigmentos finamente molidos con ayuda de un pequeño pincel sobre la zona de interés. Para lograr la saturación deseada, el artista tenía que realizar varias aplicaciones.

La técnica más empleada, fruto de experimentos realizados por varios practicantes de la daguerrotipia, consistía en la aplicación de una mezcla de pigmento molido con aglutinantes de origen natural, generalmente goma arábica. Para ello los pigmentos se molían junto con el adhesivo, esta mezcla se dejaba secar para volver a moler una última vez. Se aplicaba con el pincel empleando un estencil o mascarilla hecha de papel con la forma de las zonas a pintar. El sobrante se eliminaba mediante la aplicación de aire. El pigmento se fijaba a la superficie mediante un soplado o respiro realizado sobre la placa. En esta etapa la humedad proveniente del soplado fungía como “disolvente” de la goma, logrando la adhesión del material pigmentario.<sup>104</sup>

Aunque el retrato de la dama no está retocado con color, Mangel sí retocó sus imágenes, en tanto se promocionaba como artista fotógrafo con colorido natural. En el anuncio citado con anterioridad, afirma a manera de manifiesto: “Mi objeto al sacar un retrato, no es hacer un muñeco de cera, y embellecerlo, sino trabajar como artista y hacer que obedezca mi daguerrotipo a las reglas del buen gusto en pintura”.<sup>105</sup> Esta afirmación hace evidente la concientización de los estatutos de belleza para los retratos al daguerrotipo. Al respecto, Albert Sands Southworth, artista fotógrafo activo durante 1843-1863 en Boston en asociación con Josiah Johnson Hawes en la famosa firma Southworth & Hawes,

---

<sup>103</sup> Janet Buerger. *French Daguerreotype*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, 153 - 163. Citado en: Kimie Suzuki Sato. *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación*. (Tesis Licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía), 1999, 51.

<sup>104</sup> Suzuki, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos*, 51.

<sup>105</sup> *La Revolución*, México, 5 de agosto de 1855.

escribió una carta describiendo su labor a la Asociación Fotográfica Americana a la manera de un manifiesto. En ella, se lee aquello que debiera ser la intención de todo retratista de daguerrotipia:

Lo que hay que hacer está obligado a hacerse rápidamente. Todo el carácter del retratado se debe leer a primera vista; toda la semejanza, ya que aparecerá cuando haya terminado, debe ser visto en un primer momento, en todas y todos sus detalles, y en su unidad y combinaciones. Los defectos naturales y accidentales deben ser separados de las perfecciones naturales y posibles; estas últimas para borrar u ocultar los primeros. La naturaleza no debe representar tal como es, sino como debería ser, y, posiblemente, podría haber sido; se le requiere y debe ser el objetivo del artista-fotógrafo para producir en la semejanza el mejor personaje posible y mejor expresión que ese rostro o figura particular, jamás podría haber sido capaz. Pero en el resultado no habrá ninguna desviación de la verdad en la delineación y representación de la belleza, expresión y carácter.<sup>106</sup>

Ante dicha afirmación se entiende el papel del fotógrafo como artista que por requerimiento mejora a la naturaleza: “debe ir más allá del descubrimiento y conocimiento de los hechos; debe crear e inventar verdades y producir nuevos acontecimientos”.<sup>107</sup> La necesidad de perfeccionar o embellecer ha sido discutida a lo largo de la historia del género del retrato, como lo señala Jean-Luc Nancy, por la diferencia entre *ritrare*, hacer un retrato de identidad, o *imitare*, perfeccionar lo real; y se remonta a Aristóteles para quien los pintores, “al hacer retratos semejantes, los pintan también más bellos”.<sup>108</sup>

Así, con la técnica del colorido dominada se anunció A. J. Halsey en México: “Retratos de colores al daguerrotipo ¡¡¡Infinitamente más naturales y más perfectos que las miniaturas al pincel!!!”<sup>109</sup> En definitiva, se unificó la perfección de la mimesis de la pintura con el realismo del dibujo fotográfico. Estos productores de verdades se fundamentaron en un sólo estatuto de realidad para valerse de esa naturaleza en perfección: la semejanza.

---

<sup>106</sup> Albert S. Southworth. “An Address To The National Photographic Association of the United States,” en: *The Philadelphia Photographer* Vol. 8, No. 94, (octubre 1871), 315-323. <http://www.daguerre.org/resource/texts/address1.html> (Consultado 10 septiembre 2015)

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Reflexión en nota al pie en Nancy, *La mirada del retrato*, 25.

<sup>109</sup> *El Universal. Periódico independiente*, t. III, México, 22 de noviembre de 1849. En *Alquimia* 38, 37.

Aquello que también buscaban los miniaturistas y se les elogiaba cuando lograban conseguirlo, tal como se habló sobre un cuadro con seis miniaturas realizado por Antonio Tomasich y Haro presentado en la Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos en 1853: “el exacto *parecimiento*, el bien modelado de las cabezas, la verdad y armonía del color, sus bien entendidos fondos, su ejecución fina y acabada elevan estas miniaturas a un alto grado de perfección que era desconocido en la república”.<sup>110</sup>

La exactitud en el parecido llegaría a su propio clímax con los retratos al daguerrotipo; siguiendo la teoría de los aparatos de Dèotte, el acto de “hacer aparecer” de la técnica presenta aquello que permite una sensibilidad específica. El parecido, la semejanza, el símil o simulacro, vincula la representación o imagen con el uno (de la raíz *sem*), con el sujeto: hace evidente una cualidad del que es igual. La palabra francesa *ressemblance* durante el siglo XVI tuvo el mismo sentido de “retrato”, al igual que en inglés, *likeness*, en el siglo XIX se utilizó para referirse específicamente a los retratos e imágenes de cámara. La expresión “Taking of Likenesses from the Life”, “tomar / sacar la semejanza de la vida” hace explícito el sentido ontológico del daguerrotipo: traer hacia el presente, extraer la semejanza, retratar la vida, *sacar un retrato*.<sup>111</sup>

Jean-Luc Nancy presenta una serie de reflexiones en torno a la semejanza en el retrato pictórico donde afirma que dicha cualidad no se limita a la fiel correspondencia de rasgos, sino que “muestra la vida o la entraña del espíritu”,<sup>112</sup> desde una perspectiva hegeliana. En esa misma línea, se entiende cómo “la semejanza del retrato pone en relación

---

<sup>110</sup> 43 Bis. Quinta Exposición de la Academia Nacional de San Carlos. Folleto publicado por la tipografía de Rafael calle de Cadena, núm. 13, México, enero 25 de 1853. En Ida Rodríguez Prampolini. *Critica de arte en México en el siglo XIX. Documentos I*. (México: UNAM - IIE, 1997), 321.

<sup>111</sup> Expresión empleada por un gran número de fotógrafos en los anuncios en la prensa.

<sup>112</sup> Nancy, *La mirada del retrato*, 43.

con la ausencia del rostro propio, con su ser-adelante-de-sí”.<sup>113</sup> En palabras de Maurice Blanchot, “la semejanza comienza y existe con el retrato, y sólo en él; ella es su obra, su gloria o su desgracia, en lo que se expresa el hecho de que el rostro no está allí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza”.<sup>114</sup>

El poder evocativo del retrato radica en su semejanza al original, pues la imagen extrae la esencia, saca el espíritu y ocupa el lugar de un rostro, de un cuerpo que ya no está. Así, el retrato guarda la imagen en ausencia de la persona: “presenta la presencia en tanto ausente”.<sup>115</sup> Nancy reconoce que en la mirada se pone en juego, junto con el rostro, el conjunto del sentido, siendo éste “la capacidad de ser afectado y de dejarse tocar”.<sup>116</sup> Con ello, se entiende la importancia de capturar correctamente los ojos, su enfoque y luminosidad precisa y la ausencia de cualquier retoque.

Al respecto encontramos dos pequeños fragmentos del pasado que remiten tanto a la ausencia como al poder afectivo de la semejanza. César Von Duben, daguerrotipista activo en Querétaro a mediados del siglo XIX, anunció una de las funciones más fuertes de los retratos: “No hay duda que este sirve para estrechar más y más los lazos de amor y amistad, pues es una copia viva del pincel de la naturaleza: y qué gusto es para una madre conservar la efigie de su hijo, cuando éste ya no existe entre los vivientes”.<sup>117</sup> El daguerrotipo, en tanto objeto envolvente por su tamaño y formato, contiene en sí un carácter mucho más privado e íntimo: su materialidad permite que la trayectoria de afectos se complete. Entre el

---

<sup>113</sup> Nancy, 47.

<sup>114</sup> Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris: Gallimard, 1971, en Nancy, 43.

<sup>115</sup> Nancy, 53.

<sup>116</sup> Nancy, 71.

<sup>117</sup> *El Federalista*, Querétaro, 11 de agosto de 1850. en *Alquimia* 6 De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX, México, INAH, 1999, 30.

recuerdo y el sentimiento, el deseo de generar una imagen propia y ofrecerla como símbolo de amor eterno fue un motivo recurrente para retratarse y también para ofrecer el servicio.<sup>118</sup> Gustavo Amézaga rescató una carta que Carlos Alejandro Cañizo dirigió a su padre, donde se hace evidente la función de recuerdo y regalo aunado a la narrativa de la identidad familiar, y encarna el poder de la semejanza: “Tengo muchísimo placer cada vez que veo el retrato de usted, aunque me parece no se asemeja mucho a usted”.<sup>119</sup>

De esta manera, se articula el afecto a través de la ausencia gracias a la semejanza. Casanova explica cómo el retrato fotográfico se transformó en sustituto de la persona representada, adquiriendo características propias del uso social al que se destinó: personal, de control social o generador de estereotipos.<sup>120</sup> En todos los casos el valor de la semejanza es aquello que le da sentido.

Al retomar la capacidad de la mirada que enuncia Nancy, el tacto toma un lugar predominante en la reflexión. La experiencia de intimidad en la apreciación del daguerrotipo, derivada del contacto de las manos con el estuche de piel y el formato pequeño que incita a un acercamiento individual. Además, se refuerza por la materialidad del mismo: la imagen se conforma en el soporte, la luz se hace cuerpo en la placa. Desde esta perspectiva se entiende el principio básico de la fotografía por contacto, tema que trataré en el último apartado.

---

<sup>118</sup> Rosa Casanova, “Un nuevo modo de representar: Fotografía en México 1839-1861,” en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* Tomo I. Coordinadora Esther Acevedo. (México: CONACULTA, 201), 209.

<sup>119</sup> Carta de Carlos Alejandro Cañizo e Ibarra dirigida a su padre, fechada en Santander, España, 1851. Colección Gustavo Amézaga Heiras. Citada por Gustavo Amézaga Heiras, “Retratos y originales. Representación y ficción en los estudios fotográficos del siglo XIX” en *Nosotros fuimos*, 107.

<sup>120</sup> Casanova, “Un nuevo modo de representar: Fotografía en México 1839-1861,” 209.

#### IV. De reflejos y reflexiones

*Give light to the metal.*

Ezra Pound

*Tangere enim, et tangi, nisi corpus nulla potest res.*

Lucrecio

*J'ai capturé la lumière fugitive et l'ai emprisonnée !*

*J'ai contraint le soleil à peindre des images pour moi.*

Louis M. Daguerre en una carta a Charles Chevalier en 1839

A manera de reflexión final, propongo entender al daguerrotipo según sus cualidades que se generan en tanto imagen-objeto y diferenciarla con los otros dos métodos de producción con los que se puso en diálogo en los capítulos anteriores. El daguerrotipo, en tanto técnica moderna que retoma los modos de representar de la tradición artística, se diferencia claramente de la litografía por su imposibilidad de reproducción aunque logra acortar los tiempos en la producción de imágenes. De igual manera se hace evidente la distinción con las miniaturas al pincel, aunque el valor de la técnica pictórica sea aprovechado también por los daguerrotipistas. El soporte es lo que marca, en un primer momento, la diferenciación del dibujo sobre la piedra, la cualidad plástica de la pintura sobre el marfil o metal y el equivalente en el daguerrotipo es la acción de la luz sobre la placa.

Al respecto, Kimie Suzuki, siguiendo la línea de estudio de M. Susan Barger y William B. White, resaltó que las características ópticas del daguerrotipo dependen de los fenómenos que inciden directamente en la superficie de la placa.<sup>121</sup> Una cualidad específica de los daguerrotipos es que su material de soporte forma parte de la imagen, es decir, la placa de cobre plateada y sensibilizada permite la formación de la imagen latente durante la exposición. Más tarde, con la vaporización del mercurio las partículas se adhieren a la

---

<sup>121</sup> Suzuki, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos*, 53.

superficie de la placa, formando así la imagen final. Así, tanto el material de soporte como su proceso de elaboración conforman la imagen que ahora vemos.

Suzuki afirma que al tomar en cuenta la dualidad de la función de la placa, ésta debe presentar las características físicas y ópticas adecuadas como soporte, al mismo tiempo que debe permitir la transformación del material para que las partículas formadoras de la imagen actúen adecuadamente. Por ello, la placa debe estar correctamente pulida, primero en movimientos horizontales, luego verticales y finalmente, en diagonal. Lo anterior previene que los rayos de luz reflejen de manera directa sobre el espectador, pues se considera que la luz incidental con la que se aprecia la imagen sea lateral, así se minimiza el efecto de dispersión de la luz.<sup>122</sup> [Imagen 42]

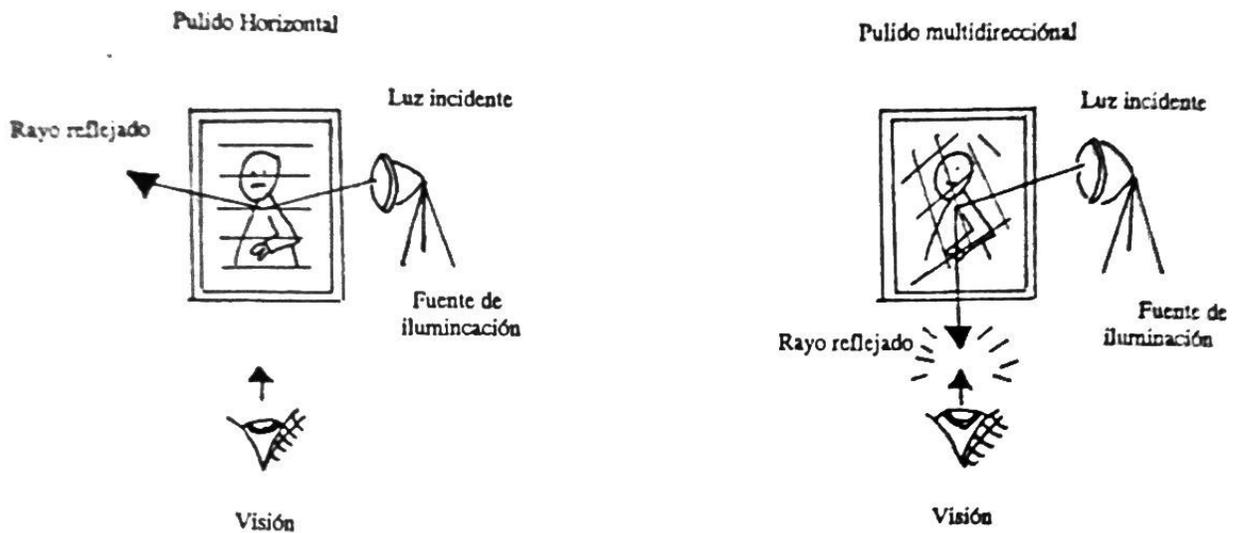


Imagen 42. Diferencias ópticas entre una placa pulida adecuadamente y una placa con un pulido multidireccional. Fuente: Kimie Suzuki, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos*, 43, fig. 12. Aunque la imagen representa una fuente de luz artificial, recordemos que los daguerrotipos decimonónicos se apreciaban a la luz natural e la intermitente de una vela.

<sup>122</sup> Suzuki, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos*, 42.

Por su parte, Berger y White en *The Daguerreotype Nineteenth-Century Technology and Modern Science*, siguieron la línea de investigación de conservación de fotografías encabezada por Alice Swan, Charles Fiore y Kurt Heinrich durante la década de 1970. En un exhaustivo estudio a través de un scanner microscópico de electrones (SEM, por sus siglas en inglés), clarificaron dudas sobre la composición estructural de los daguerrotipos. Identificaron que la imagen se codifica en la matriz de las partículas en la superficie de la placa [Imagen 43]. Estas “partículas imagen” o formadoras de la imagen están configuradas por amalgamas de plata-mercurio y su proporción de plata y mercurio cambia según el envejecimiento de las partículas. Según su morfología, se dividen en dos clases: las esféricas, que pertenecen a las altas luces; e irregulares, correspondientes a las zonas oscuras de la imagen. Las partículas de forma esférica pero un tanto irregular son características de las zonas de medios tonos.<sup>123</sup>

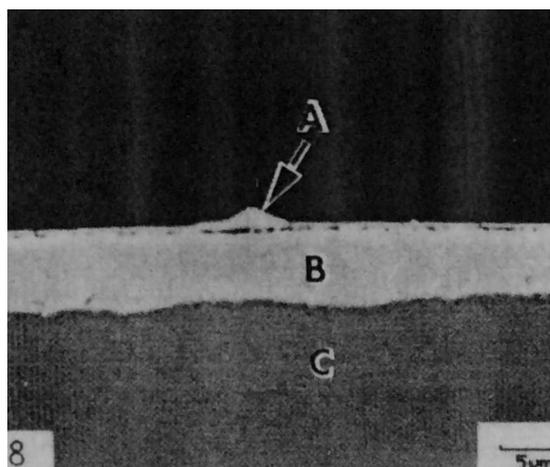


Imagen 43. Micrografía de electrones secundarios mostrando una sección transversal de una “partícula imagen” de un daguerrotipo. A. “Partícula imagen” Amalgama de plata-mercurio-oro B. Capa de plata C. Capa subyacente de cobre. (Fuente: Alice Swan, C.E. Fiord, and K. F. J. Heinrich, “Daguerreotypes: A Study of the Plates and the Process,” fig. 8.)

---

<sup>123</sup> M. Susan Barger y William B. White, *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*, (Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2000), 118-119.

Los autores ponen especial atención al papel que desarrolla el mercurio en el “revelado” de los daguerrotipos, así como el entonado al oro, el cual otorga una mayor estabilidad a la imagen. Su investigación demostró que el daguerrotipo se define por su microestructura y no por sus propiedades químicas, como sucede con otros medios fotográficos. Berger y White afirmaron y comprobaron, después de experimentar a través del método científico y analizar cada paso del proceso del daguerrotipo revelando con soluciones de otros métodos fotogénicos, que el tratamiento con mercurio es lo que determina la formación de la imagen, específicamente por el proceso denominado como deposición química en fase de vapor.<sup>124</sup> [Imagen 44]

En términos químicos, hacer un daguerrotipo requiere de cuatro pasos: 1) exponer la plata a vapores de yodo y bromo, ambos elementos halógenos muy reactivos, formando así halogenuro de plata; 2) al exponer la placa a la luz, los fotones expulsan los halógenos y dejan la plata pura, en las zonas de oscuridad, el halogenuro de plata persiste; 3) al exponer la placa a los vapores de mercurio, los átomos se unen a la plata y forman cristales de plata-mercurio; 4) al lavar la placa con tiosulfato de sodio, se elimina el halógeno de la superficie y se deja una superficie de plata pura con cristales de plata-mercurio. “La plata desnuda refleja en negro, y los cristales de plata-mercurio refractan la luz en blanco para crear un efecto fantasmagórico: la imagen irradia justo tras la superficie especular de la plata”.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Ibid., 135 - 159.

<sup>125</sup> El proceso químico es una síntesis de lo explicado en el artículo de Daniel Grushkin “Los daguerrotipos evanescentes” *Investigación y ciencia*, febrero 2013, 30.

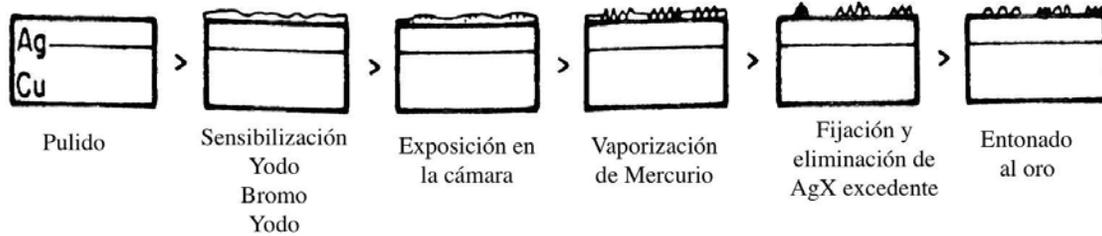


Imagen 44. Esquema del proceso completo de la formación de la imagen de daguerrotipo.  
Fuente: Barger y White, *The Daguerreotype*, 136.

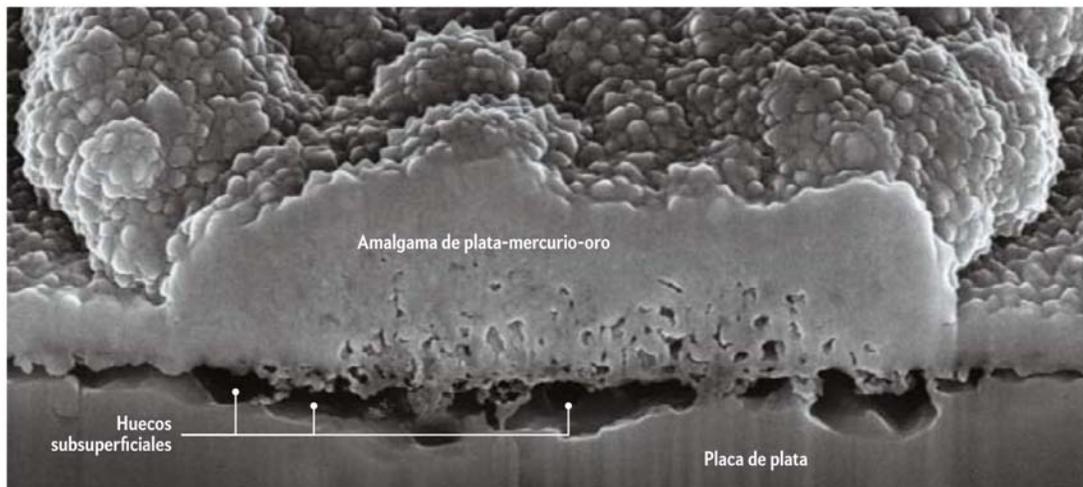


Imagen 45. Sección transversal de un daguerrotipo que muestra los diminutos huecos subsuperficiales que quizá sean las causas de deterioro en algunos casos donde aparecen manchas neblinosas que deslucen la imagen. Fuente: “Los daguerrotipos evanescentes”  
*Investigación y ciencia*, febrero 2013, 31

Lo anterior se ha logrado comprender gracias a la tecnología contemporánea, sin embargo, durante el siglo XIX se concebía la complejidad del proceso y por recomendación, según Albert S. Southworth, se exigía el absoluto control de las manipulaciones elementales y conocimiento de los principios de la mecánica, de la ciencias

de la óptica y la química, así como los temas artísticos del contorno y el claroscuro, por separado y en su combinación en la práctica.<sup>126</sup>

La ciencias de la óptica y la química, en específico la acción química de la luz, tuvieron un rápido desarrollo a lo largo del siglo XIX. En las primeras noticias que llegaron a México sobre el daguerrotipo, se explicó el proceso de manera extensa. En el apartado “Física” del diario *El Cosmopolita* publicado el 1 de febrero de 1840, se reseñó la exposición y presentación hecha por François Arago en la Academia de las Ciencias y de las Bellas Artes de París:

Entra éste en materia haciendo un resumen histórico de los principales puntos de la ciencia, relativamente a la acción química de la luz sobre diferentes substancias; recuerda que desde 1566 se halla indicado en la obra de Fabricius la influencia de los rayos luminosos sobre el cloruro de plata, y dice que después el famoso químico sueco Scheele, hizo experimentos con el espectro solar sobre esta misma composición, demostrando que el rayo rojo apenas da color a aquella materia, y que el máximo de efecto le produce el rayo violado. Posteriormente se ha descubierto otro hecho todavía más curioso, a saber: que más allá de los rayos de color del espectro solar, existen otros rayos invisibles, capaces de producir acciones químicas más intensas, de manera que hoy se está en el caso de admitir en la luz blanca una mezcla de rayos luminosos y de rayos químicos, los cuales con los que gozan en más alto grado del poder de obrar químicamente sobre los cuerpos, aunque son invisibles.<sup>127</sup>

Este breve recuento histórico presenta los avances y conocimientos acerca de la luz que se tenían hasta el momento, mismos que posibilitaron las experimentaciones y aciertos de Daguerre. A partir de este discurso, se le daría toda la importancia a la luz como agente principal para la aparición de imágenes fotográficas: “sólo la luz es la que forma la imagen iluminada en la cámara oscura, la que *saca* hasta cierto punto el dibujo de la imagen”.<sup>128</sup> De

---

<sup>126</sup> Southworth, “An Address To The National Photographic Association of the United States,” 315-323. <http://www.daguerre.org/resource/texts/address1.html> (Consultado 10 septiembre 2015)

<sup>127</sup> *El Cosmopolita*, México, 1 de febrero de 1840. Publicado en: *Alquimia* 38, 12.

<sup>128</sup> “Aparición de imágenes en la cámara oscura por la sola acción de la luz” en “Variedades”, *El Duende*, México, 1 de febrero de 1840. Publicado en: *Alquimia* 38, 17.

igual modo, los manuales generalmente comenzarán con explicar y describir los distintos fenómenos de la luz: reverberación, dispersión, refracción y absorción.

“La luz es el agente principal en las operaciones fotográficas”,<sup>129</sup> comienza el apartado de “Elementos de óptica aplicados a la fotografía” de José María Cortecero. Sin pretensiones de realizar un tratado de óptica, las explicaciones en los manuales fotográficos se limitaron a establecer los principios básicos necesarios para la práctica. “La luz es blanca y sin color, siempre y cuando no entre en contacto con la materia”,<sup>130</sup> aclara Humphrey y continúa explicando el fenómeno de dispersión propuesto por Newton: un rayo de luz se descompone en el colorido y conocido espectro solar debido a la refracción ocasionada por el prisma. [Imagen 46]

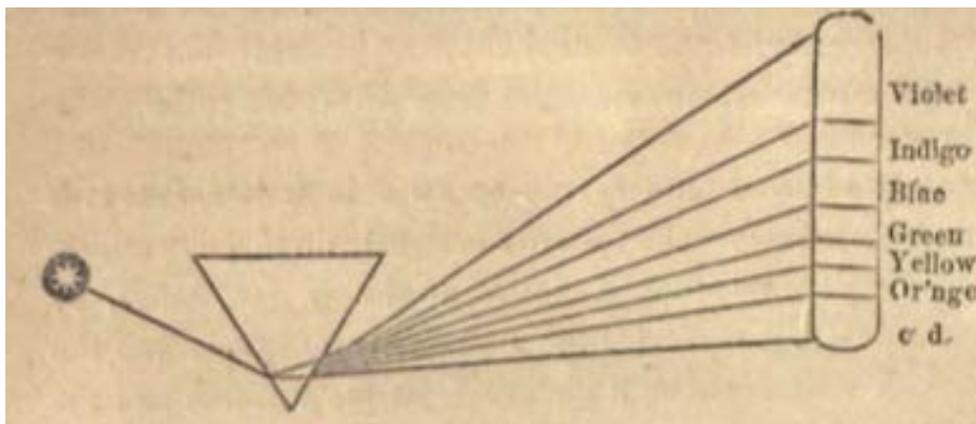


Imagen 46. Diagrama del fenómeno de dispersión publicado en S.D. Humphrey, *American Handbook of Daguerreotype: Giving the most approved and convenient methods for preparing the chemicals and the combination used in the art.* 5th ed. New York, 1858.

<sup>129</sup> Cortecero, *Manual de fotografía*, 165.

<sup>130</sup> S.D. Humphrey, *A practical manual of the collodion process, giving in detail a method for producing positive and negative pictures on glass and paper, ambrotypes printing process.* New York: Humphrey's Journal Print, 1857, 2.

Además de este fenómeno, Humphrey explica que hay otro medio para descomponer el rayo luminoso, el cual debe ser de mayor interés para el fotógrafo: la reverberación o reflejo de los objetos: si la luz cae sobre una superficie de color, reflejará el color correspondiente al objeto. “Es esta la luz reflejada que presenta la imagen de bellos colores que vemos en el vidrio esmerilado en nuestras cámaras”.<sup>131</sup> Lo anterior, se vislumbra en la imagen 47 sin la inclusión del lente acromático, el cual otorga mayor definición.



Imagen 47. Fotografía digital dentro de una cámara oscura.  
Ejercicio visual por la autora con asesoría de Grant Romer.

Al respecto, Cortecero explica que: “la luz puede tener dos orígenes; o pertenece al cuerpo de que se considera, o este se la comunica a otros cuerpos. En el primer caso el cuerpo de donde emana se llama *luminoso*, en el segundo *iluminado*”.<sup>132</sup> Con tal afirmación, entenderemos el principio esencial de la fotografía: atrapar la luz de los cuerpos iluminados. Esta reflexión se relaciona directamente con los avances astronómicos que presentó el daguerrotipo en su momento. El 7 de enero de 1839, meses antes de la presentación oficial del daguerrotipo, Arago refiriéndose a Daguerre exclamó: “El artista ya ha enriquecido la ciencia con la solución de varios problemas. Los experimentos sobre la

---

<sup>131</sup> Ibid, 15.

<sup>132</sup> Cortecero, *Manual de fotografía*, 166.

luz de Sirio han confirmado el testimonio de la filosofía natural, y abundantemente demostrado que las estrellas son cuerpos de la misma naturaleza que el sol”.<sup>133</sup> En la misma dirección, afirmó en la presentación oficial que cabía la esperanza de obtener “mapas fotográficos de nuestro satélite”.<sup>134</sup> Las conclusiones que presentaba el daguerrotipo parecían devenir de una serie de reflexiones impulsadas por la constante búsqueda de la verdad: andar el camino hacia la luz. Como lo afirmó Ana Paula Sánchez Cardona: “La luz y sus misterios son la clave del conocimiento del mundo”.<sup>135</sup>

A finales del siglo XVIII, el Abate Lorenzo Hervás y Panduro, desde una perspectiva teológica ilustrada, publicó *Viaje estático al mundo planetario: en el que se observan el mecanismo y los principales fenómenos del cielo y se demuestra la existencia de Dios y sus admirables atributos*, como un resumen del conocimiento astronómico de su tiempo. El primer tomo lo dedica al Sol: su grandeza, su substancia y calor, su densidad o masa solar, atmósfera, movimiento, —y el tema que aquí nos ocupa—, la luz solar. Extraigo las reflexiones y dudas sobre la naturaleza de la luz:

Se ha dudado, Cosmopolíta, por muchos Físicos, si la luz era cosa distinta del cuerpo luciente, como el sonido lo es del cuerpo sonoro (en cuyo sentido parece que hablaron Aristóteles, Descartes, y otros filósofos); o si por ventura es algun efluvio de la substancia luciente; lo que pensaron Demócrito, Epicuro, Grimaldi, Newton y los modernos. Que la luz sea corpórea, y cosa diversa del cuerpo luciente, o sea efluvio de su masa, nosotros debemos en toda suposición reconocer como cierto, por razón y experiencia. Corpóreo es todo lo que toca y es tocado, dixo [sic] bien Lucrecio:

*Tangere enim, et tangi, nisi corpus nulla potest res.*

¿Quién puede dudar, que la luz toca el órgano de la vista, le es sensible y aun molesta si obra con actividad? La luz a nuestro arbitrio con instrumentos materialísimos [sic] se

---

<sup>133</sup> Gary W. Ewer, ed., *The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera*. “Fine Arts. The Daguerreotype.” en *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (Londres) No. 1148 (19 enero 1839): 43–44. Consultado 10 octubre 2015. [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031\\_DAG\\_LIT-GAZ\\_1839-01-19.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031_DAG_LIT-GAZ_1839-01-19.pdf)

<sup>134</sup> Citado por Alexander, *Posar y ser sorpendido*, 13.

<sup>135</sup> Ana Paula Sánchez Cardona, *Materialización de la memoria. Escritura y fotografía como representación de la experiencia del viaje en el siglo XIX*, (Tesis Doctoral UPF, Universitat Pompeu Fabra, 2010), 38.



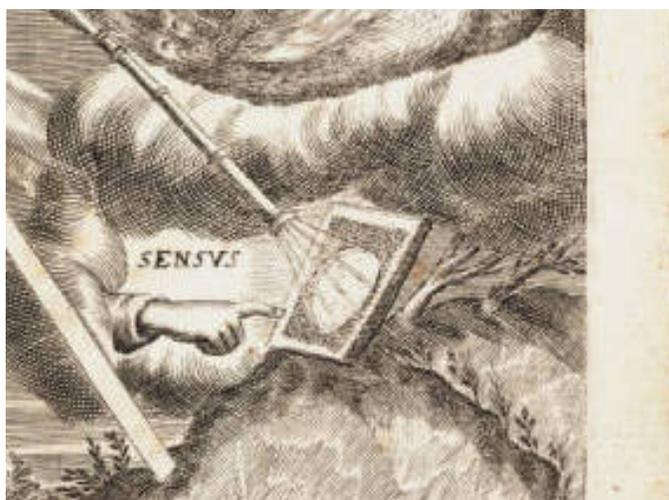


Imagen 49. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646, frontispicio. (detalle)

Así, el conocimiento de la óptica permitía un acercamiento a la naturaleza divina y comprender su representación, ya que se entendía que la naturaleza era el arte de Dios.<sup>138</sup> Esta forma de ver sufrió un cambio drástico en el periodo conocido como la Ilustración, la transición a una era moderna. La religión intentó justificar la presencia de Dios, sin embargo, la duda impuesta por los pensadores modernos europeos ayudaría a transformar por completo dicha visión. Geoffrey Batchen dedicó su tesis doctoral a entender la concepción de la fotografía desde la teoría crítica y de eso nació su libro *Burning with desire*, donde analiza los discursos alrededor del nuevo invento. El autor resalta la tensión entre las definiciones utilizadas para explicar el método: la luz —su vínculo con los conceptos de Dios, la naturaleza y el sol— y escritura —relacionada con la historia y la cultura—.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Marjorie Nicolson. *The Microscope and English Imagination*, (Northampton, Mass: Department of Modern Languages of Smith College, 1935), 81-82 en Batchen, *Burning with Desire*, 59.

<sup>139</sup> Ibid.



Imagen 50.

Anuncio de Mathew B. Brady, Brady's Daguerrian Galleries, 359 & 205 Broadway, New York, 1854.

El cambio de concepción de una naturaleza divina hacia una naturaleza histórica se hace evidente en el proceso fotográfico. La imagen 50 ilustra un anuncio de Mathew B. Brady de 1854 y muestra una metáfora de la acción fotográfica: la alegoría de una mujer flotando y dirigiéndose hacia la placa dentro de una cámara daguerreana. La mujer puede ser la naturaleza dibujándose a sí misma, pues ella traza un retrato femenino. O bien, puede tratarse de Clío, la musa de la Historia, “quien se vio obligada a expandir sus atributos solamente dedicados a la pluma y desplazarse para incluir a la lente de la cámara”.<sup>140</sup> La naturaleza y la historia son la luz que toca la placa, por sí mismas, imprimen su gesto.

La materialidad de la luz desde la perspectiva contemporánea en tanto partícula corpuscular con movimiento ondulatorio, traza el sentido del daguerrotipo. Ya a principios del siglo XX, Luis Cardoza y Aragón se refiere a la luz, de manera poética con tonos de

---

<sup>140</sup> Bates Lowry and Isabel Barrett Lowry, *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*. (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1998), 118.

añoranza: “Si antes la luz no sabía contar, era porque nosotros lo ignorábamos. La luz se lavaba las manos en el mar, *acariciaba los seres y las cosas*, pero no sabíamos hasta qué punto. No le habíamos ofrecido en dónde mostrar sus facultades. Máquinas de calcular y aparatos fotográficos la esperaban. La esperaban con un mundo rescatado de la sombra”.<sup>141</sup>

Las distintas concepciones sobre la luz parecen reunirse en la superficie del retrato: el rayo lumínico toca al cuerpo y la materia que emana de él entra en contacto con la plata. Tal como se anunció en la explicación del método empleado por Goodman y Cornelius en *El Mosaico Mexicano* en 1840: “Cuando la persona está sentada, la luz del sol pasa de un espejo a otro, atraviesa la placa colorada [vidrio azul]; cae sobre la cara, se refleja sobre el lente que la reúne sobre la placa metálica, donde se forma el retrato en medio o un minuto”.<sup>142</sup> Las imágenes percibidas eran la forma dada por la materia que emanaban de las personas colocadas al otro lado de la cámara de daguerrotipo, por eso, “a las imágenes se le atribuían las características de lo fotografiado”.<sup>143</sup> como una huella o indicio.<sup>144</sup> De esta manera se refuerza el sentido afectivo. La imagen hace sentir la ausencia de lo fotografiado.

Este recorrido nos obliga a reconocer los sentidos que se identifican en los distintos usos del retrato fotográfico (conmemorativo, recuerdo y gesto afectivo). El ejercicio de volver atrás y recordar los usos de la imagen, en específico de las imágenes trazadas con

---

<sup>141</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Exposición de fotografía retrospectiva. Siglo XIX*, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933.

<sup>142</sup> “Retratos sacados en medio minuto con el daguerrotipo” *El Mosaico Mexicano*, t. I, México, 1 enero de 1840. *Alquimia* 38, 9.

<sup>143</sup> Salvador Salas Zamudio, “Imágenes que se forman por la acción de la luz, el daguerrotipo en México,” *Nueva Etapa* Enero-Junio 2013, no. 27, 94.

<sup>144</sup> Sánchez Cardona realiza un análisis sobre la representación por contacto o copia de la naturaleza: “En este sentido, durante el siglo XIX la relación más esgrimida entre lo que la fotografía era y el cómo se le entendía dentro de los sistemas de representación se acercan a los metadiscursos de la mimesis y del index. Una visión aborda la fotografía como la copia de la naturaleza y otra la basa en la cualidad mecánica del medio y en su producción por contacto.” Sánchez Cardona, *La materialización de la memoria*, 51.

luz, permite entender el deseo de su retención en la memoria. Un breve pasaje nos invita a meditar sobre el impulso de aprehensión de las imágenes en sintonía con el recorrido realizado a lo largo de este ensayo. Regresar la mirada siempre un poco más atrás, es el continuo ejercicio del historiador, esta vez, treinta y siete años antes del invento del daguerrotipo. Hacia 1802 Tom Wedgwood publicó los primeros intentos de capturar o copiar las imágenes formadas por la cámara oscura en “An Account of a method of copying Paintings upon Glass, and of making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver”.<sup>145</sup> A pesar de encontrar que eran demasiado vagas para lograr producir un efecto sobre el nitrato de plata aplicado a una hoja de papel, explica que copiar dichas imágenes fue su primer objeto de estudio desde los inicios de sus investigaciones. Este interés por la “investigación filosófica”, como lo describe él mismo, fue en gran parte influenciado por su padre, Josiah Wedgwood, el famoso ceramista industrial. Wedgwood encargó en 1782 un cuadro a Joseph Wright of Derby que representara el origen de la plástica -del modelado en barro- según lo describió Plinio el Viejo. *La doncella corintia* presenta el mito de Cora, la hija de Butades, quien aparece trazando las líneas del contorno de la sombra de su amado quien partiría a la guerra esa noche. Ella lo lleva hacia el muro, toma una vela con una mano y un carbón con la otra y comienza a circunscribir su silueta. Ella está entre el trazo, la luz y el cuerpo que produce la sombra, ella es la afectividad. Es nuestra manera de relacionarnos con las imágenes, es el deseo de conservarlas, retenerlas y aprehenderlas.

---

<sup>145</sup> Humphry Davy, “An Account of a Method of Copying Paintings Upon Glass etc,” *Journals of The Royal Institution*, vol. 1 (London, 1802), reproducido en R. B. Litchfield, *Tom Wedgwood: The First Photographer, an Account of his Life, his Discovery and his Friendship with Samuel Taylor Coleridge including the Letters of Coleridge to the Wedgwoods, and an Examination of Accounts of alleged earlier Photographic Discoveries* London: Duckworth and Co, 1903), 189, 192, 194. Citado en Batchen, *Burning with Desire*, 26.

### *A manera de conclusión*

Retomando la principal intención de esta reflexión, la diferenciación del daguerrotipo con la litografía y la miniatura, radica evidentemente en su materialidad, resultado de su proceso de producción. Así, el valor de la luz en contacto con el cuerpo y su capacidad de afectarnos, recuerda el factor temporal de la luz como una acción o efecto del pasado. El retrato saca y trae hacia adelante aquel pasado marcado por la inscripción de la luz. El daguerrotipo pensado desde la calidad de su imagen como un registro o rastro del pasado, de lo real, que dialoga eternamente con el sujeto en el presente que lo observa, representa el mismo viaje que debe de transitar la luz para llegar a nuestros ojos. La imagen daguerreana, verdadera, nítida, íntima y semejante a la realidad, aparece como un impulso de vida del pasado retenido. Los retratos fotográficos sobreviven a una sucesión de presentes, cargando mundos y vidas perdidas hacia el futuro.<sup>146</sup> Sin embargo, el paso del tiempo también deja su huella en el material, lo corroe, lo oxida, lo deforma.

Al desgastarse la imagen, se deteriora también el reflejo. La reflexión sobre la imposibilidad de reflejo, de quien observa la imagen daguerreana, nos obliga a pensar una vez más que estamos ante el tiempo: “Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”.<sup>147</sup> Que ese reconocimiento sea la capacidad de reflejarnos en aquellos sujetos fugitivos, revivirlos y traerlos por un instante al presente para develar y volver a pensar el efecto de la luz y el tiempo sobre nuestros cuerpos.

---

<sup>146</sup> Lisa Saltzman propone esta reflexión para hablar de las imágenes de Austerlitz como fantasmas huérfanos, en donde se intensifica la retención del pasado y su aparición fantasmagórica en las fotografías. Lisa Saltzman, *Daguerreotypes. Fugitive Subjects, Contemporary Objects*. (Chicago: University of Chicago, 2015), 81.

<sup>147</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008), 39.

## Lista de imágenes

1. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, Reprografía de la litografía de Nicolás Eustache Maurin, México, ca. 1850, daguerrotipo coloreado dorado y azul, 8.2 x 7 cm. Estuche de goma laca, 9.2 x 8.4 x 2.2 cm. Colección Museo Franz Mayer. Reprografía de Agustín Estrada. Página 27
2. Emile Mangel Du Mesnil, *Retrato de Mujer*, Michoacán, 1852, daguerrotipo, 8.3 x 7 cm. Estuche de madera forrado con piel, 9.2 x 8 x 1.5 cm. Colección Museo Franz Mayer. Reprografía de Agustín Estrada. Grabado en el inferior de la placa: *Zamora, 1852. Em Mangel fecit*. Página 28
3. Autor no identificado, “Le fort de Saint-Jean- d'Ulloa, à Vera-Cruz, d'après une vue prise au daguerréotype” en *L'illustration* el 26 de agosto de 1843. Digitalizada por Gutenberg Project URL: <http://www.gutenberg.org/files/38392/38392-h/38392-h.htm> Página 29
4. Carlos Paris, *Antonio López de Santa Anna*, México, ca. 1830, óleo sobre tela, 83 x 67 cm. Museo Nacional de Historia. Página 34
5. Carlos Paris, *Acción militar en Pueblo Viejo, septiembre 1829*, México, ca. 1830, óleo sobre tela, s/m. Museo de la Ciudad de México. Página 34
6. Autor no identificado, *Santa Anna in 1829, the Hero of Tampico*, s/f, litografía del retrato realizado por Carlos Paris. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin. Página 34
7. Autor no identificado, *Retrato de Antonio López de Santa Anna*, México, s/f, óleo sobre tela, s/m. Museo de Historia de San Jacinto, Texas. Página 35
8. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, México, ca. 1829, acuarela sobre marfil, 8.5 x 14 cm. Museo Nacional de Historia. Página 35
9. Felipe Gutiérrez, *El Exmo. S. Presidente de la Republica Mejicana D. Antonio Lopez de Santa Anna*, México, 1843, óleo sobre tela, 76.5 x 53.50 cm. Museo de Historia de San Jacinto, Texas. Página 35
10. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, México, ca. 1830, óleo sobre tela, 57 x 45 cm. Museo Nacional de Historia. Página 35
11. Autor no identificado, *Retrato de Antonio López de Santa Anna*, México, s/f, óleo sobre tela, s/m. Colección Hugo Villalobos Velasco. Fuente: En portada Fowler, Will. *Santa Anna of Mexico*. Página 35
12. Nicolás Eustache Maurin, *Santa Anna Presidente*, México, 1843, litografía publicada en *Album mejicano. Tributo de gratitud al civismo nacional: retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidad de la presente*. México, C. L. Prudhomme Editor, 2a Calle de los Plateros n. 12, 1843. Página 39
13. Nicolás- Eustache Maurin, *El Eccmo. Señor General de División Antonio López de Santa-Anna*, México, ca. 1850, litografía publicada por Casa Julio Michaud, Impresor Formentin & Cia. De Young Legion of Honor, Fine Arts Museums of San Francisco. Página 39
14. Plácido Blanco, *El Escmo. Sr. Gral. De Division D. Antonio Lopez de Santa Anna. Presidente de la Republica Mexicana*, México, 1848, litografía lápiz graso y pincel publicada en *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*. México, tipografía de Manuel Payno hijo

(calle de Santa Clara núm. 23), imprenta litográfica de la calle de Plateros núm. 15, 1848. Firmado: Lit. de P. Blanco 1a Ce. de Plateros nº 15. Página 39

15. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, México, 1851. Litografía lápiz graso, pluma y punta para sacar luces publicada en *La Ilustración Mexicana*, Tomo IV, 1851, México, imprenta litográfica de Decaen e Ignacio Cumplido. Página 39

16. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, Reprografía de la litografía de Nicolás Eustache Maurin, México, ca. 1850, daguerrotipo coloreado dorado y azul, 8.2 x 7 cm. Estuche de goma laca, 9.2 x 8.4 x 2.2 cm. Colección Museo Franz Mayer. Reprografía de Agustín Estrada. (Detalle de aplicación de color) Página 42

17. Littlefield Parsons & Co., ca. 1858- 1866, estuche de goma laca, decoración al horizontal de herramientas de campo, 9.2 x 8.4 x 2.2 cm. Museo Franz Mayer. Fotografía por la autora. Página 42

18. Littlefield Parsons & Co., ca. 1858- 1866. estuche de goma laca, terciopelo púrpura. 9.2 x 8.4 x 2.2 cm. Museo Franz Mayer. Fotografía por la autora. Página 42

19. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, México, ca. 1840, daguerrotipo coloreado, 12 x 9.5 cm. Museo de Historia de San Jacinto, Texas. Página 45

20. Autor no identificado, *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1847, daguerrotipo, 8.25 x 8.89 cm. Heritage Auction Archive URL: <http://historical.ha.com/itm/photography/studio-portraits/sixth-plate-daguerreotype-from-a-painted-portrait-of-antonio-lopez-de-santa-anna-circa-1847/a/6104-44001.s#1035910359546> Página 45

21. Juan Cordero, *Antonio López de Santa Anna*, México, ca. 1854-1855, óleo sobre tela. s/m. Paradero desconocido. Página 45

22. Autor no identificado, S.A.S. *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1854-1855, óleo sobre tela, s/m. Museo de Historia de San Jacinto, Texas. Página 45

23. Santiago Pérez, S.A.S. *El General Presidente D. Antonio López de Santa Anna*, México, 1855. Litografía publicada en *Calendario nuevo de los cruzados, de la nacional y distinguida Orden Guadalupana, promovida y establecida por el libertador de la patria Don Agustín de Iturbide el año de 1822 y restaurada por ... Don Antonio López de Santa Anna el año de 1853*. México, 1855. Digitalizada por: Universidad Autónoma de Nuevo León, Dirección General de Bibliotecas [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020000041/1020000041\\_001.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020000041/1020000041_001.pdf) Página 46

24. Meade Brothers (atribuido), *Antonio López de Santa Anna*, ca. 1855, daguerrotipo estereoscópico. 7 x 8.3 cm., estuche Mascher Stereo Case, Colección Lawrence T. Jones III Texas. Página 46

25. Autor no identificado, *Retrato de dos mujeres*, México, ca. 1850, daguerrotipo, 9.5 x 8.5 x 2.5 cm. Museo Franz Mayer. Reprografía de Agustín Estrada. Página 50

26. Cesar Von Duben, *Retrato de hombre*, México, ca. 1850, daguerrotipo, 12 x 9.2 x 1.9 cm. Marco de latón acuñado con sello C. Duben. Museo Franz Mayer. Reprografía de Agustín Estrada. Página 50

27. Autor no identificado, *Retrato de una dama* (detalle), México, ca. 1815, gouache sobre lámina de marfil, 5.3 x 4.1 cm. Medallón de latón y vidrio convexo, 6.2 x 4.6 cm. Colección particular. Página 55

28. Autor no identificado, *Retrato de una familia*, México, ca. 1819, gouache sobre lámina de marfil, 7.6 x 7.2 cm. Estuche de piel con decoración dorada, cojín de seda y vidrio plano, 17.8 x 8.5 cm. Colección particular. Página 57
29. Macario Cebada Abando, *Retrato póstumo del gobernador de Veracruz Ignacio de la Llave* [1818-1863], Veracruz, 1867, gouache sobre lámina de marfil adherida a papel, cadena y mancuernillas realizadas con pintura de oro, 6.9 x 5.2 cm. Estuche de goma laca de aserrín, cojín de terciopelo, marco interior y *preserver* de latón, vidrio plano, 9.7 x 17.0 cm. Colección Particular. Página 58
30. Autor no identificado, *Ángel Albino Corzo*, 1875, daguerrotipo, 13.6 x 10.7 cm. Colección de Patricia Domínguez Moreno. Página 58
31. Autor no identificado, “*I’m all ready! Fire away!*” 1872, grabado ilustración del libro H.J. Rodgers *Twenty-Three Years Under a Sky-Light, or Life and Experiences of a Photographer* (Hartford: H.J. Rodgers, 1872), 93. Página 63
32. Recreación de estudio fotográfico decimonónico, Rochester, Nueva York, 2013. Cortesía de Mark Osterman. Página 63
33. Recreación de estudio fotográfico decimonónico de Mark Osterman, Rochester, Nueva York, 2015. Fotografía de la autora. Página 63
34. Estructura básica de una placa de daguerrotipo en passe-partout. Ilustración de Mark Osterman. Cortesía de Mark Osterman. Página 64
35. Elementos del estuche de daguerrotipo. Fuente: *Santuarios de lo íntimo*, 59. Página 65
36. Tapa de estuche de daguerrotipo estereoscópico firmado por Emilio Mangel du Mesnil. Colección Gustavo Amézaga. Página 68
37. Estuche del daguerrotipo tomado por Em. Mangel, madera forrado con piel, dos cerrajes a los costados, 9.2 x 8 x 1.5 cm. Museo Franz Mayer. Fotografía de la autora. Página 73
38. Emile Mangel Du Mesnil, *Retrato de Mujer (Detalle)*, Michoacán, 1852, daguerrotipo, 8.3 x 7 cm. Estuche de madera forrado con piel, dos cerrajes a los costados, 9.2 x 8 x 1.5 cm. Colección Museo Franz Mayer. Fotografía de la autora. Página 73
39. Mike Robinson, daguerrotipo de experimentación de colores del espectro visible, s/f, s/m. Cortesía de Mike Robinson. Página 75
40. Mike Robinson, colores del espectro visible en el círculo interior y su tono gris correspondiente según el daguerrotipo anterior. Escala cromática digital experimental de Mike Robinson. Cortesía de Mike Robinson. Página 75
41. Colores del espectro visible en el círculo interior convertidos a escala pancromática de grises. Ejercicio digital de la autora a partir de la escala de Mike Robinson. Página 75
42. Diferencias ópticas entre una placa pulida adecuadamente y una placa con un pulido multidireccional. Fuente: Kimie Suzuki, *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos*, 43, fig. 12. Página 83
43. Micrografía de electrones secundarios mostrando una sección transversal de una “partícula imagen” de un daguerrotipo. A. “Partícula imagen” Amalgama de plata-mercurio-oro B. Capa de

- plata C. Capa subyacente de cobre. Fuente: Alice Swan, C.E. Fiord, y K. F. J. Heinrich, "Daguerreotypes: A study of the Plates and the Process," fig. 8. Página 84
44. Esquema del proceso completo de la formación de la imagen de daguerrotipo. Fuente: Barger y White, *The Daguerreotype*, 136. Página 86
45. Sección transversal de un daguerrotipo que muestra los diminutos huecos subsuperficiales que quizá sean las causas de deterioro en algunos casos donde aparecen manchas neblinosas que deslucen la imagen. Fuente: "Los daguerrotipos evanescentes" *Investigación y ciencia*, febrero 2013, 31. Página 86
46. Diagrama del fenómeno de dispersión publicado en S.D. Humphrey, *American Handbook of Daguerreotype: Giving the most approved and convenient methods for preparing the chemicals and the combination used in the art.*. 5th ed. New York, 1858. Página 88
47. Fotografía digital dentro de una cámara oscura. Ejercicio visual por la autora con asesoría de Grant Romer. Página 89
48. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646, frontispicio. Fuente: [http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUView?url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&viewMode=auto&mode=imagepath&pn=6](http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUView?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&viewMode=auto&mode=imagepath&pn=6) Página 91
49. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646, frontispicio, (detalle). Fuente: [http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUView?url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&viewMode=auto&mode=imagepath&pn=6](http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHODOCUView?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&viewMode=auto&mode=imagepath&pn=6) Página 92
50. Anuncio de Mathew B. Brady, "Brady's Daguerrian Galleries", 359 & 205 Broadway, New York, 1854. Fuente: *The Illustrated American Biography* by A.D. Jones, Volume II (New York: J. Milton Emerson & Co., 1854. Página 93

## Bibliografía

- Acevedo, Esther. "Diferencias y permanencias en el retrato de la primera mitad del siglo XIX," en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* Tomo I. Coordinadora Esther Acevedo. México: Conaculta, 2001, 107 - 121.
- Acevedo, Esther. "La gráfica: testigo de lo cotidiano" en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Tomo I. Coordinadora Esther Acevedo. México: CONACULTA, 2011, 218 - 238.
- Acevedo, Esther. "Los comienzos de una historia laica en imágenes", Consultado 20 enero 2016. [https://www.academia.edu/14344917/Los\\_comienzos\\_de\\_una\\_historia\\_laica\\_en\\_imágenes](https://www.academia.edu/14344917/Los_comienzos_de_una_historia_laica_en_imágenes)
- Arróniz, Marcos. *Manual del viajero en México*, París: Librería de Rosa y Bouret, 1858, (facsimilar Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora), 1991.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Massachusetts: MIT, 1997.
- Barger, M. Susan y William B. White, *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2000.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría, México: UACM Itaca, 2008.
- Berg, Paul K., *19th Century Photographic Cases and Wall Frames*. 2003.
- Bustamante, Carlos María de. *Apuntes para la historia del gobierno del general Antonio López de Santa Anna* (edición facsimilar), México, Instituto Cultural Helénico-FCE, 1986.
- Casanova, Rosa. "Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1829-1861" en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* Tomo I. Coordinadora Esther Acevedo. México: CONACULTA, 2011, 191-217.
- Casanova, Rosa y Olivier Debrouse. *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ciancas, María Ester y Bárbara Meyer. *Catálogo de la colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia*. México: INAH, 1988.
- Conde y Díaz Rubín, José Ignacio. Estudio preliminar para *Album mejicano. Tributo de gratitud al civismo nacional: retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidad de la presente*. Reproducción de la impresión de 1843. México: Contabilidad Ruf Mexicana, 1974.
- Cortecero, José María. *Manual de Fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía*. París: Librería de Rosa y Bouret, 1862.
- Costeloe, Michael. *La República central en México, 1835-1846. "Hombres de bien" en la época de Santa Anna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cramausse, Chantal. "El perfil del migrante francés a mediados del siglo XIX." París: IHEAL, 2006. Consultado 12 de abril 2014. <http://www.mexicofrancia.org/articulos2.php?id=53>

- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- De la Garza Becerra, Luis Alberto. “El entierro de una pata y otras historias Santannistas.” en *Estudios políticos*, Época 9, no. 21, (2010): 39-62.
- Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducción: Francisca Salas Aguayo. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Draper, John W., “On the Process of Daguerreotype, and its application to taking Portraits from the Life,” en *London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science* (Londres 17:109 (Septiembre 1840) 217–25. Gary W. Ewer, ed. Consultado 10 octubre 2015 . [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400001\\_DRAPER\\_PHILOS\\_MAG\\_1840-09.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8400001_DRAPER_PHILOS_MAG_1840-09.pdf)
- Ewer, Gary W. ed., The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera. “Fine Arts. The Daguerreotype.” en *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (London) No. 1148 (19 January 1839): 43–44. Consultado 10 octubre 2015. [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031\\_DAG\\_LIT-GAZ\\_1839-01-19.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390031_DAG_LIT-GAZ_1839-01-19.pdf)
- Fernández Ledesma, Enrique. *La gracia de los retratos antiguos*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.
- Gernsheim, Helmut y Alison. *L.J.M. Daguerre. The history of the diorama and the daguerreotype*. New York: Dover, 1968.
- Gombrich, E.H. “La máscara y la cara” en *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 1973.
- Gouraud, F. F., “Manner of Making Portraits by the Daguerreotype,” 26 March 1840. en Boston Daily Advertiser 45:14964 (26 March 1840): 2. Gary W. Ewer, ed., The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera. Consultado 10 de octubre 2015. [http://www.daguerreotypearchive.org/EWER\\_ARCHIVE\\_N8400002](http://www.daguerreotypearchive.org/EWER_ARCHIVE_N8400002).
- Grushkin, Daniel. “Los daguerrotipos evanescentes.” *Investigación y ciencia*, febrero 2013, 28- 31.
- Hervás y Panduro, Lorenzo. *Viaje estático al mundo planetario: en el que se observan el mecanismo y los principales fenómenos del cielo y se demuestra la existencia de Dios y sus admirables atributos. Vol 1*. Madrid, Imprenta de Aznar, 1793.
- Klein, Rachel N. “Art and Authority in Antebellum New York City: The Rise and Fall of the American Art- Union” en *The Journal of American History*, Vol. 81, No. 4 (Mar., 1995), 1534-1561. Consultado 10 febrero 2015 (<http://www.jstor.org/stable/2081648>)
- Mayer Sales, Franz. *Franz Mayer: una colección*, México: Banereser, 1984.
- Moxey, Keith. *Visual Time. The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Nancy, Jean Luc. *La mirada del retrato*. trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Obregón, Gonzalo. *La colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec*. México: Artes de México, 1972.

- Osorio Alarcón, Fernando en “Un daguerrotipo de Ángel Albino Corzo.” *Alquimia* 22, 2004, 44-45.
- Palmquist, Peter E. y Thomas R. Kailbourn. *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide: A Biographical Dictionary 1839-1865*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Palmquist, Peter E. y Thomas R. Kailbourn. *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840-1865*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Pérez Siller, Javier. *Eugène Latapi (1824-1868)*. México: Familia Latapi-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.
- Rodríguez, José Antonio (ed.) *Alquimia 6 De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX*. 6, mayo-agosto, (1999).
- Rodríguez, José Antonio (ed.) *Alquimia 38 Documentos para la Historia de la Fotografía en México*. 38, enero-abril, (2010).
- Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de estudios Hispano-Americanos, 2006.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Critica de arte en México en el siglo XIX. Documentos I*. México: UNAM - IIE, 1997.
- Salas Zamudio, Salvador. “Imágenes que se forman por la acción de la luz, el daguerrotipo en México.” *Nueva Etapa*, Enero -Junio 2013, no. 27, 93-100.
- Saltzman, Lisa. *Daguerreotypes. Fugitive Subjects, Contemporary Objects*. Chicago: University of Chicago, 2015.
- Sánchez Cardona, Ana Paula. *Materialización de la memoria. Escritura y fotografía como representación de la experiencia del viaje en el siglo XIX*. Tesis Doctoral UPF, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- Schwartz, Joan M. “Un beau souvenir du Canada. Object, image, symbolic space.” en *Photographs objects histories. On the Materiality of Images*. ed. Elizabeth Edwards and Janice Hart, 16-31. New York: Routledge, 2004.
- Soto, Miguel, Edición, notas, estudio introductorio y epílogo, *Diario de Ángel Calderón de la Barca. Primer ministro de España en México*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático/ Southern Methodist University, 2012.
- Southworth, Albert S. “An Address To The National Photographic Association of the United States,” Delivered at Cleveland, Ohio, June, 1871. Publicado en: *The Philadelphia Photographer* Vol. 8, No. 94, (October 1871) 315-323.
- Suzuki Sato, Kimie. *Estudio de un grupo representativo de daguerrotipos localizados en la Ciudad de México. Diagnóstico del estado de conservación y propuesta de conservación*. Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1999.
- Valderrama, Ninel. *El fomento de la policía de ornato en la República de 1841-1844*. Tesis de Licenciatura, UNAM, México, 2010.

Varese, Juan Antonio. *Los comienzos de la fotografía en Uruguay. El daguerrotipo y su tiempo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2013.

Weston, Edward. "Los Daguerrotipos" *Forma*, 1926.

Catálogos de exposiciones:

Alexander, Abel. "La magia del daguerrotipo en el Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra." en *Posar o ser sorprendido: imágenes y lecturas II. Daguerrotipos y ambrotipos. Fotografías de León Tenenbaum*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014.

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

Billeter, Erika, Alberto Ruy Sánchez y José Antonio Rodríguez. *Franz Mayer fotógrafo*. México: Artes de México, 1995.

Cardoza y Aragón, Luis. *Exposición de fotografía retrospectiva. Siglo XIX*, Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, México, 1933.

Espinosa Martin, M. Carmen. *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*. México: Asociación Carso, 2004.

Lowry, Bates and Isabel Barrett Lowry. *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1998.

*Nación de Imágenes. la litografía mexicana del siglo XIX*. México: Museo Nacional de Arte, 1994.

López, Jimena, María Sánchez y Tania Vargas. *Coleccionista de imágenes. Franz Mayer Fotógrafo*. México: Museo Franz Mayer, 2014.

Archivos:

AGN. Instituciones gubernamentales: Época moderna y contemporánea. Administración pública federal siglo XIX. Gobernación siglo XIX. Movimiento marítimo pasaportes y cartas de seguridad (129). Cartas de Seguridad. Volumen 98. Expediente 26. Fecha: 1851/06/20 fojas 56 - 57

Hemeroteca Nacional

Colección Imágenes de cámara del Museo Franz Mayer, Ciudad de México

Photographic Stills Archive, George Eastman House International Museum of Photography and Film in Rochester, New York, USA

Richard and Ronay Menschel Library, Conservation Library, George Eastman House International Museum of Photography and Film in Rochester, New York, USA

Kay R. Whitmore Conservation Center at George Eastman House International Museum of Photography and Film in Rochester, New York, USA

Diccionario de la Real Academia Española, versión web, 2016.

Diccionario Etimológico versión web <http://etimologias.dechile.net>

CAMEO: Conservation & Art Materials Encyclopedia Online. <http://cameo.mfa.org/wiki/Gamboge>

Bibliografía consultada:

Báez Rubí, Linda. *Aby Warburg. Atlas de imágenes Mnemosine*. México: UNAM, 2012.

Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Pretextos, 2004.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa, 1997.

Casanova, Rosa. *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*. México: Lunwerg Editores, S.A., 2005.

Córdova, Carlos A., *Tríptico de sombras*, México: INAH, 2012.

Edwards, Elizabeth y Janice Hart (ed). *Photographs objects histories. On the Materiality of Images*. New York: Routledge, 2004.

Fontcuberta, Joan. (ed.) *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Hernández, Manuel de Jesús. *Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850*. México, Hersa, 1989.

Reilly M., James. *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*. Rochester, NY: Kodak books, 2001.

Ruiz, Iván y Verónica Tell. “La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales.” en *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. no. 7 (2015). Consultado 15 febrero 2016.  
[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=218&vol=7](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=218&vol=7)

Rodríguez, José Antonio. *El arte de las ilusiones*. México: INAH, 2009.

Sandweiss, Martha A., Stewart, Rick y Huseman, Ben W., *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*. Amon Carter Museum of Western Art, 1989.

Sartorius, Carl Christian. *México hacia 1850*. México: Conaculta, 1990.

Valdez Marín, Juan Carlos. *Manual de conservación fotográfica: guía de identificación de procesos y conservación, estabilización y restauración de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX*. México: CONACULTA, INAH, 2001, 1997.