

01061

2

2es

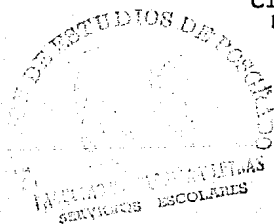
LA FOTOGRAFIA EN LA CIUDAD DE MEXICO
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX
(LA COMPAÑIA CRUCES Y CAMPA)

TESIS PROFESIONAL QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA

PATRICIA MASSÉ ZENDEJAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO
MARZO DE 1993



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

Indice

AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCION.....	9
PRIMERA PARTE. PORTAFOLIO DOCUMENTAL	
1. Cruces y Campa, dos perfiles y una obra común.....	17
2. El entusiasmo por la fotografía en la ciudad de México de mediados del siglo pasado.....	22
3. El umbral de los años sesenta en la profesión fotográfica.....	27
4. 1862: surge la sociedad fotográfica Cruces y Campa.....	34
5. Los fotógrafos de primera clase.....	48
6. Los fotógrafos de segunda clase.....	51
7. El titubeo de los litógrafos y de otros iniciados en el arte pictórico.....	53
8. El ajetreo de los primeros años.....	57
9. El establecimiento de Empedradillo y el privilegio de la fama.....	60
10. Los años postreros.....	65
11. El público de Cruces y Campa.....	68

SEGUNDA PARTE. IMAGENES EN FOCO

1. La tarjeta de visita.....	76
2. La fisonomía de la élite mexicana.....	83
3. El retrato fotográfico y la crítica.....	115
4. La galería de gobernantes.....	121
5. La "plebe urbana" y sus oficios.....	132
CRUCES Y CAMPA HOY.....	179
ANEXOS.....	193
BIBLIOGRAFIA.....	195

Agradecimientos

Mi interés por la historia de la fotografía mexicana fue estimulado, con mucho, por el libro-catálogo de la exposición Imagen Histórica de la Fotografía en México (que tuvo lugar en la ciudad de México en 1978), por la Primera Reunión Nacional sobre Conservación de Materiales Fotográficos y Fílmicos, convocada por el CODOLMAG en 1983, y por mi propia experiencia en el taller de fotografía en la Casa del Lago. El plan general de trabajo que me llevó a elegir el asunto a investigar tuvo como punto de partida una revisión historiográfica. Era poco lo que se conocía con certeza sobre la historia de la fotografía mexicana; sin embargo, se decía que hasta los años 20 era posible reconocer el surgimiento de una fotografía mexicana. ¿Qué se había hecho antes de esa fecha? Esa pregunta me llevó al siglo XIX. El trabajo realizado por Manuel de Jesús Hernández, Rosa Casanova y Olivier Debrouse ya había avanzado sobre los primeros 15 años de la fotografía en la ciudad de México, fundamentalmente; era preciso ir adelante. La revisión de los archivos fotográficos fue determinante en la elección del tema. La colección de Felipe Teixidor fue la llave que abrió la puerta al fondo del siglo XIX de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, Hidalgo, que se convirtió en fuente de consulta primordial. Reconocí en el retrato tarjeta de visita un universo escasamente investigado y dentro de éste a Cruces y Campa como los autores de una

obra que me entusiasmó para adentrarme en ese universo.

La investigación contó con la asesoría de Clara Bargellini durante el seminario de Historia General de las Artes Plásticas; de Xavier Moyssén a lo largo de los seminarios de tesis, y de Aurelio de los Reyes como director de esta tesis. Cada uno de ellos me auxilió en distintos momentos de la investigación. Los primeros me alentaron ante las dudas y temores que acompañaron los primeros meses de trabajo, me ofrecieron las primeras recomendaciones necesarias para echar a andar esta investigación y me ayudaron a definir las primeras herramientas y estrategias de trabajo. Aurelio de Los Reyes me estimuló en el desarrollo y el término de esta tesis, atendiendo con especial interés el rigor del trabajo. También las puntuales observaciones y comentarios de Eleazar López Zamora, director de la Fototeca del INAH, enriquecieron sustancialmente el desarrollo de esta investigación.

Junto con la UNAM (de la cual recibí una beca para realizar los estudios de maestría y la tesis), debo a la Fototeca del INAH el apoyo a esta investigación, de cuyo acervo proviene el 90% del material fotográfico que respalda este trabajo. Agradezco profundamente la ayuda que me brindaron en la consulta y el copiado de las imágenes los conservadores Servando Aréchiga y Heladio Vera, así como los fotógrafos Rolando Fuentes, Raimundo Arteaga, Rocío Gamíño y Fernando Hernández. También agradezco a Leticia Medina y a Eleazar López Zamora su confianza, a Eutiquio Franco y a don

Serafin, del Archivo General de la Nación, el invaluable auxilio en la búsqueda de documentos escritos.

Desde luego, este trabajo no hubiera sido tan gratificante si no hubiera contado con la presencia siempre alentadora y comprensiva de Benjamín Rocha, con la resuelta vitalidad y apoyo de Flora Lara Klahr, con el estímulo de Mariana Figarella, con muchas mañanas pachuqueñas que comenzaron con la subida al cerro, y con otros tantos días luminosos que me llevaron a caminar y descubrir parajes y caminos de los alrededores de Pachuca, donde renové mis sueños.

No encuentro mejor forma de responder a la confianza recibida que no sea a través de este trabajo, que aspira a contribuir a que la fotografía mexicana reconozca su propia historia.

INTRODUCCION

En el México de 1866 la sociedad fotográfica Cruces y Campa era nombrada, tal vez con mucha familiaridad, entre los capitalinos de alcurnia. Hacía cuatro años que su establecimiento se había inaugurado. Para aquel año la prensa de la ciudad de México comunicaba su traslado de la segunda calle de San Francisco (actualmente la calle de Madero, entre Isabel la Católica y Bolívar) a un despacho en la calle de Escalerillas, a espalda de la Catedral. Allí retrataron provisionalmente los socios Antioco Cruces y Luis Campa hasta que estuvieron en posibilidad de inaugurar, en el número cuatro de Empedradillo (a un costado de la Catedral), el establecimiento que ambicionaban, con el confort necesario para atender con propiedad a su selecta clientela. La fotografía contaba con cerca de veinticinco años de haberse dado a conocer públicamente en París y prácticamente tenía el mismo tiempo de haber ingresado a territorio mexicano. La nueva técnica había experimentado en ese lapso cambios y aportaciones diversas que habían desplazado el originario proceso del daguerrotipo, lo mismo que al ambrotipo, al ferrotipo y al calotipo, todas ellas técnicas fotográficas practicadas al mediar el siglo pasado. El colodión húmedo¹

¹ El colodión húmedo significó un avance de la técnica

sustentaba la revolución técnica dada a conocer en 1851, precisamente en el año en que muere Daguerre. A la sazón la joven técnica había ganado ya sus propios espacios en la vida social.

Francia, que adelantera en el campo de la fotografía, contaba ya, desde el inicio de la segunda mitad del siglo pasado, con su sociedad fotográfica conocida como la Sociedad Heliográfica -formada por científicos, escritores y pintores-. En el mismo año de 1851 empezaba a publicarse la primera revista especializada en la materia: La Lumière, y tan sólo tres años después la recién creada Sociedad Francesa de Fotografía organiza la primera exposición fotográfica. Ciertamente los descubrimientos que tuvo la novedosa técnica ya se habían venido estado desde 1840, año en que se premia la obra de Hippolyte Bayard en la exposición Industrial de París. En lo sucesivo la fotografía participará en las exposiciones universales.

La profesión fotográfica se afirma tan pronto como obtuvo sus primeros públicos, de tal forma que se dice que al mediar el siglo pasado tal profesión estaba de moda en Francia. Precisamente en 1853 André Adolphe Disdéri patenta la fotografía instantánea de visita y, al mismo tiempo Nadar

fotográfica hacia la conquista de la imagen instantánea. La abreviación del tiempo de exposición se había logrado gracias a la mayor sensibilidad de la placa, preparada a base de colodión: compuesto de algodón-pólvora con losivo compuesto de celulosa (nitrocelulosa) y éter alcoholizado. Combinado con el yoduro de plata este compuesto se aplicaba a la placa de vidrio, minutos antes de hacerse la toma, para exponerla húmeda y producir la imagen inmediata.

inaugura su taller en París. Poco después la ciudad de México experimenta el auge de los profesionales de la fotografía con la propagación de la moda de los retratos tarjeta de visita (época en que, por cierto, Nadar gozaba de gran fama y popularidad entre los círculos ilustrados parisinos). Cruces y Campa forman parte, precisamente, de esa vigorosa generación que activa la fotografía de la metrópoli mexicana de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, en que el comercio de la fotografía se favorece con los retratos tarjeta de visita.

Tal vez ni en su tiempo fue tan perceptible -como tampoco lo es completamente para nosotros- el momento en que se conformó y, sobre todo, cuándo se disolvió esa famosa sociedad fotográfica mexicana. Acaso debido a su popularidad Cruces y Campa siguió siendo la referencia, en los primeros años de este siglo, para identificar el establecimiento que continuó ofreciendo sus servicios fotográficos en el número cuatro de la calle de Empedradillo. Aunque, de hecho, para entonces Antioco Cruces fungía como responsable único del negocio; hacía ya tiempo que se había disuelto su sociedad con Luis Campa.

Antioco Cruces y Luis Campa trabajaron como fotógrafos asociados por un periodo de quince años: entre 1862 y 1877. Si bien se justifica la determinación de la primera fecha, con la inauguración del estudio fotográfico, la fecha de la disolución de la sociedad no cuenta con el contundente documento (contrato, acta o protocolo) que confirme la

desaparición de la razón social Cruces y Campa. La carencia de ese registro -que desafortunadamente no se logró obtener durante el tiempo que duró esta investigación- ha sido suplida con los indicios que ofrecen algunos documentos y, sobre todo, la propia obra producida por la sociedad Cruces y Campa.

La última referencia certera que confirma la existencia de aquella afamada razón social data de 1876; en ese tiempo "los señores fotógrafos Cruces y Campa" fueron consignados en las listas de la delegación mexicana que participó en la Exposición Internacional de Filadelfia. Algunos registros posteriores, fechados en 1880, reconocen únicamente a Antiocho Cruces como titular del conocido estudio fotográfico de Empedradillo.

Indagando la producción fotográfica, que en buena parte dejaron identificada los socios Cruces y Campa, se hallaron dos indicios de suma utilidad para aproximar el año en que debió haber ocurrido la ruptura de la sociedad, se trata de dos fechas anotadas en las dedicatorias que acompañan dos retratos. Una de esas dedicatorias está fechada en junio de 1877, y junto a ella se advierte el sello que identifica uno de los monogramas usados por Cruces y Campa; la otra data de 1878; sin embargo, la referencia del establecimiento cambia, en ésta se aprecia la rúbrica de la "Fotografía de A. Cruces". De esta relación se deduce, en consecuencia, que los socios se separaron a fines de 1877.

La dedicatoria delata el propósito específico que

justifica la factura de esos retratos: hacer explícito un afecto². Se puede adivinar que los dos retratados acudieron al estudio del fotógrafo persuadidos de una costumbre social, inaugurada por la fotografía y que en un principio fue usual entre la gente acomodada: intercambiar o regalar su retrato tarjeta de visita a sus allegados, al mismo tiempo que dedicaban una breve nota afectuosa.

Es muy probable que el retratado haya deseado enviar su imagen "fidel en el parecido" a su remitente. Con este supuesto se deduce que el tiempo influyó en la decisión del remitente. Así, se puede estimar que el lapso de tiempo transcurrido entre la toma de la fotografía y el envío de la misma difícilmente rebasó el año.

Con vistas a rescatar el dato ausente, y ante la carencia de otro referente, se ha confiado en el supuesto anterior que remite a 1877 como el último año en que la razón social Cruces y Campa figuró entre los negocios fotográficos establecidos en la capital del país. Después de esa fecha continuó únicamente Antioco Cruces en la profesión. Por un tiempo breve su nombre fue reconocido junto con el de Torres³ y, posteriormente, prolongó su labor solo, por lo menos hasta 1906, fecha en que se pierde la huella de Antioco Cruces.

² Uno de los retratos reza lo siguiente: "Recuerdos amistosos a mi testigo Ricardo". El otro consigna: "A mi idolatrado padre en homenaje [sic] de respeto, admiración e ilimitado afecto".

³ Manuel y Felipe Torres fueron una pareja de fotógrafos que durante la última década del siglo pasado y principios del actual gozaron de un elevado prestigio en la ciudad de México.

Lo anterior justifica el corte histórico de esta investigación, mismo que inicia en 1862 y termina en 1877. En ese periodo Cruces y Campa fue una de las sociedades fotográficas más famosas en la ciudad de México y acaso tal fama no logró mantenerse con la compañía de Cruces, continuadora de la labor inaugurada por aquélla.

Durante los quince años que se mantuvo activa aquella sociedad los fotógrafos retratistas en la ciudad de México manifestaron una fuerte actividad. No sólo surgieron nuevos profesionales de la cámara fotográfica, sino que aumentó considerablemente su número. La sociedad Cruces y Campa formó parte de una nueva y vigorosa generación de fotógrafos. Algunos no prolongaron sus servicios tanto como aquélla; otros se mantuvieron más o menos el mismo periodo y, ciertamente, hubo quien sobrevivió por más tiempo del que reconoció la misma.

Luis Campa y Antiocho Cruces dieron un giro en sus aspiraciones profesionales al pasar de la instrucción artística del dibujo y el grabado, que recibieron en la Academia de San Carlos, a la fotografía. Tal vez ambos descubrieron en este nuevo oficio un atractivo campo de trabajo que, además de ofrecer la posibilidad de aplicar sus conocimientos de arte prometía, acaso, una fuente de ingresos más segura y constante que la que entonces podía procurar la pintura y el grabado, que eran las opciones profesionales a las que aspiraban inicialmente.

Del mismo modo que su contemporáneo Ramón Sagredo, o que

su antecesor Díaz González, quienes también pasaron por las aulas de la Academia de San Carlos, Cruces y Campa no tardaron en alistarse en la nueva profesión inaugurada con la cámara fotográfica, profesión gracias a la cual Disdéri, en París, o Matthew Brady, en Nueva York, gozaban de fama y celebridad. Tal vez la misma formación adquirida en la Academia, o acaso el futuro que cada cual previó, los decidió por la fotografía como práctica profesional, una vez que ya habían experimentado previamente con la cámara, con la combinación y la preparación de químicos y con el proceso de impresión de las fotografías.

Acaso el negocio emprendido por los socios Cruces y Campa es el que mejor representa lo que fue el florecimiento del comercio de la fotografía mexicana. Ciertamente aquellos socios contaron con competidores que sobrevivieron, inclusive, por más tiempo que aquéllos, sin embargo, lo significativo de Cruces y Campa se halla en su permanencia, misma que correspondió al periodo en que la tarjeta de visita dominó el mercado de la fotografía en México. No por casualidad anunciaron, al inaugurar su estudio, que su empresa se dedicarían a formar colecciones de retratos en tarjeta de visita.

Hacia la octava década del siglo pasado Antioco Cruces, empeñado en mantenerse en el oficio, ya no figuraba, como antes, entre los fotógrafos de la élite capitalina; otros habían ocupado aquel reservado prestigio, entre ellos los hermanos Valletto, quienes se habían disputado la primacía de

Cruces y Campa desde 1864, tan pronto como se ocuparon de retratar con su cámara fotográfica; Octaviano de la Mora, iniciado en la fotografía (en Guadalajara) también con el auge de la tarjeta de visita, y otros nuevos expertos en el retrato fotográfico como Schlatmann, Clarke y Emilio Lange se habían ganado la confianza de las altas esferas mexicanas. Eran otros tiempos; la fiebre de los populares retratos en pequeño formato había cedido su lugar a otros de mayores dimensiones. Además, la cámara fotográfica exploraba, inquieta, la nueva fisonomía que el país adquiriría con la modernidad porfiriana, dominada por el régimen de orden y progreso. Las nuevas vías de comunicación de las cuales fue protagonista el ferrocarril, las ciudades y poblados, los monumentos arquitectónicos, así como las costumbres y, en general, el nuevo orden social mexicano atrajeron la mirada de los fotógrafos.

Con todo, acaso es el nombre de Cruces y Campa el que de inmediato se cita cuando se habla de retratos fotográficos mexicanos del siglo pasado. Tal referencia no es obra de la casualidad; sus tipos mexicanos, así como los retratos tarjeta de visita que se conservan en las páginas de los álbumes familiares, se han encargado de mantener fresco su nombre en la memoria de nuestra historia fotográfica. Corresponde a este estudio proporcionar los elementos que hagan posible un conocimiento más preciso de la producción fotográfica de aquellos socios.

PRIMERA PARTE
PORTAFOLIO DOCUMENTAL

1. Cruces y Campa, dos perfiles y una obra común

Son escasas las noticias que dan cuenta del acontecer de Antioco Cruces y Luis Campa, así como de la organización del su estudio fotográfico. Registros, legajos, periódicos y magazines han hecho posible trazar dos siluetas ensombrecidas por la huella del tiempo, para seguirlas a tientas en sus trajines y ajetreos en su gabinete de fotografía.

Los precursores de la sociedad fotográfica Cruces y Campa se encontraron, quizás por primera vez, siendo jóvenes estudiantes en la Academia de San Carlos. Al correr de los primeros años de la década de 1850, acaso aún no se imaginaban que la fascinación por la cámara fotográfica, sentida hacía apenas dos lustros y compartida ya por algunos iniciados, pronto los envolvería también a ellos.

En 1852 la lista de alumnos premiados en la clase de "Dibujo de la estampa", en la Academia de San Carlos, incluía a Luis Campa¹, un joven de 17 años que se encontraba en serios aprietos para llegar a las clases de dibujo nocturno, pues vivía en las orillas de la ciudad, allá donde la traza urbana se desvanecía en los oscuros e inseguros callejones y

¹ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. [En adelante se citará ASC], documento 4401.

donde -a decir del mismo Luis Campa- cualquiera arriesgaba la vida andando de noche². Era el lejano barrio de Santa María la Redonda, cuya parroquia registraba, a la sazón, el más alto porcentaje de mortalidad infantil en la ciudad de México³. No obstante los inconvenientes que le acarreaaba su lugar de residencia, sus afanes por forjarse una profesión artística no se vieron mermados. Sus tempranos ejercicios estudiantiles lo situaron en el selecto grupo de alumnos destacados, entre quienes se incluyó Antioco Cruces. En el año escolar de 1853 éste ya era compañero de Campa en la clase de "Anatomía de la estampa". No está demás decir que en esa fecha Luis Campa se distinguió con una mención honorífica, que Cruces obtuvo el segundo premio -mismo que compartió con otros compañeros de su clase⁴- y que en otras asignaturas sobresalían los trabajos de José Salomé Pina y Ramón Sagredo⁵.

Luis Campa estaba firmemente convencido de convertirse

² ASC. Carta de Luis Campa dirigida al presidente del consejo de pensiones de la Academia de San Carlos, en 1854. Documento 5686.

³ María Gayón Córdova, Condiciones de vida y de trabajo en la ciudad de México del siglo XIX. México, Dirección de Estudios Históricos del INAH, 1988. (Cuadernos de Trabajo 53), p. 16.

⁴ ASC. Documento 4760. Y Eduardo Báez Macías. Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1844-1867. Tercera Parte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. (Estudios y fuentes del Arte en México XXXV). p.77.

⁵ Pina fue uno de los discípulos más sobresalientes de Pelegrín Clavé y se contó entre primera generación formada por el famoso maestro catalán. Sagredo, fue considerado como un discípulo de talento en la Academia, sin embargo, siguió los pasos de Cruces y Campa, para 1864 se decide también por la fotografía, no obstante que ya había ganado prestigio como pintor.

en un profesional del grabado en lámina y en ello empeñó todos sus esfuerzos. La castigada situación económica que amenazaba la continuidad en sus estudios promovió en el joven estudiante una personalidad solícita. Sirvió de intérprete del "director de su clase" y de "criado" en la clase de Pelegrín Clavé; sin embargo, sólo consiguió con ello apartarse de su carrera. Tal desatino lo animó a solicitar una pensión de estudios, y para lograrlo no dudó en echar mano de su elocuente pluma. Redactó una carta dirigida al director de la Academia en la que expuso los motivos que lo habían orillado a pedir ese apoyo que la Academia ofrecía en concurso a sus estudiantes. Conocer las primeras líneas de esa carta permitirá darnos cuenta de la perseverancia del escolar:

Emo. Señor

Luis Campa con el mas debido respeto ante VE digo que habiendo sabido que en la clase de grabado en dulce en la Academia N de San Carlos a la que pertenezco, uno de mis condiscipulos ha solicitado una pensión, la cual le va á ser concedida por haber espuesto [sic] ante VE ser pobre. En consideración á esto me ha parecido combeniente [sic] hacer esta solicitud y representación en mi favor, esponiendo al mismo tiempo los motivos para ser solicitante a otra pensión la que espero de la voluntad de VE me será concedida, atendiendo á los adelantos que he hecho en el trabajo de la lamina los que creo pueden ser mayores á los otros de los demas...⁶.

El atrevimiento no fue en vano; el vecino de Santa María resultó favorecido con la pensión en la clase de "Grabado en dulce" que le permitió, en el lapso que va de 1855 a 1860, dedicarse a sus estudios y llevar a buen término sus carrera.

⁶ ASC. Doc. 5580.

Le asistía la perseverancia de un ser deseoso de alcanzar una meta precisa y la fortuna de la cual no todos podían jactarse.

Desafortunadamente nada más de lo referido podemos decir de los empeños de Antiocho Cruces; se escapa incluso la elemental referencia de su fecha de nacimiento. Perteneció, sin duda a la generación nacida en la ciudad de México en los años 30 del siglo pasado, al igual que Luis Campa -la primera que anotaron los registros parroquiales del México que había consumado su independencia-; sin embargo, dos posibles fechas confunden su edad exacta, tal vez era cuatro años mayor que aquél, pero no se descarta la posibilidad de que haya nacido un año antes que su futuro socio⁷. En lo que se refiere a sus logros en la Academia sólo sabemos que permaneció inscrito como alumno durante 6 años (tiempo requerido para llevar a término una carrera en San Carlos, si se contaba con uno o dos años iniciales). Intentando una aproximación de fechas, a partir de su historia académica, queda 1859 como el último año de estudios artísticos de Antiocho Cruces. Tampoco se sabe si se desempeñó en el campo del arte. La única noticia segura de su trabajo la conocemos al momento de notificarse la apertura del establecimiento fotográfico que fundó en sociedad con Luis Campa. Antes de instalarnos en esa fecha es

⁷ Una reseña biográfica de Cruces publicada en El fotógrafo mexicano en 1901 lo consignaba con 65 años de edad, de donde se puede deducir como fecha de nacimiento el año de 1836; sin embargo, si confiamos en el Padrón municipal de la ciudad de México de 1873 (donde se registró con 42 años cumplidos) obtenemos el año de 1831.

preciso añadir otros datos referentes a este último.

Una vez que se apuntó su primer acierto en la Academia Campa no se demoró en aspirar a más. Veía en el grabado su profesión de por vida, de modo que antes de que se cumpliera el plazo de su subvención ya estaba previendo y preparando el campo de trabajo que le esperaba. Apostó por lo que entonces era más seguro para un joven artista: la docencia. Así, sin más armas que las que le proporcionaba la sinceridad de sus palabras se propuso como candidato para suplir a su profesor Agustín Periam. Dirigió una impetuosa carta a la junta directiva de la Academia en la cual comenzó sugiriendo que la cátedra de grabado se dividiera en dos plazas: una consagrada al buril y la otra especializada en la técnica del aguafuerte; para encargarse de esta última él mismo se presentaba como el candidato idóneo. Más aún, su propuesta estaba acompañada de una apelación basada en la apurada situación económica en que se encontraba en ese tiempo, justificando así su necesidad de emplearse en la misma Academia, como única posibilidad de ganarse el sustento^a. Esta vez su petición también fue escuchada. En junio de 1860 le fue concedido el nombramiento de profesor de grabado al aguafuerte.

La apuesta de Luis Campa en el arte del grabado, a partir de entonces, no se interrumpió en ningún momento, aún cuando al poco tiempo de haber ingresado a la planta docente de la Academia decidió probar suerte en la fotografía.

^a ASC. Doc. 5829. También confróntese Báez Macías Op cit.

2. El entusiasmo por la fotografía en la ciudad de México de mediados del siglo XIX

¿Cómo se despertó en los virtuales socios el interés por la fotografía? No se cuenta con una respuesta precisa; tal vez indagando el porvenir que la fotografía ofrecía en la ciudad de México, sea posible dar con algunas pistas que aproximen una posible respuesta.

Ciertamente, hacia la quinta y sexta centuria del siglo pasado la cámara fotográfica aún no se incluía entre los instrumentos útiles para los estudiantes de arte, como ocurrió años después en la clase de "Perspectiva aplicada"⁹, por lo que se deduce que los primeros ensayos de Cruces y Campa en la fotografía ocurrieron fuera de la Academia. Cuando decidieron trabajar profesionalmente con la cámara sabían, seguramente, que no eran los primeros en desviar sus intereses artísticos (aunque en el caso de Campa fue más bien un largo coqueteo) y ceder ante la seducción de la fotografía. Al parecer el veterano Joaquín Díaz González había sido el primer simpatizante en la ciudad de México que

⁹ Apoyado en la información que proporciona Manuel Romero de Terreros en su Catálogo de las Exposiciones de la antigua Academia de San Carlos (1850-1898), Olivier Debroise reconoce que "Desde 1871, por lo menos, la cámara fotográfica fue adoptada como instrumento científico para la recreación del paisaje en la clase de "perspectiva aplicada" que impartía José María Velasco en la Academia de San Carlos." Olivier Debroise "José María Velasco y el paisaje fotográfico decimonónico (Apuntes para un paralelismo). En Moyssén, Xavier et al. José María Velasco. Homenaje. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989, p. 120.

había abandonado los pinceles por una cámara fotográfica. Cruces y Campa se propusieron ingresar a esa profesión instalando un estudio propio. Buscaron, desde un principio, emprender un proyecto profesional en forma. Al menos no hay indicios de que hubiesen comenzado empleándose en los talleres fotográficos como iluminadores de retratos, que fue la experiencia de Ramón Sagredo de quien, por cierto, algunos críticos condenaron ese lamentable trabajo, pues juzgaron que sólo distraía su brillante carrera de pintor.

La fotografía prometía un próspero negocio, difícil de lograr con sólo dedicarse al buril, la punta seca, el pincel o el lápiz. Hasta mediados del siglo pasado la ancestral tradición cimentada por la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado había satisfecho la inquietud personal por retratarse. Sin embargo, los estratos privilegiados pronto compartirán con los sectores medios de la sociedad aquel reservado gusto. Al iniciarse la década de 1840 la cámara fotográfica ya había abierto esa posibilidad y ya nada se igualaría a la "fidelidad" que tanto se apreciaba en los retratos producidos con esa novedosa técnica. Si bien en un principio se trataba de ejemplares únicos, pronto sobrevino la copia múltiple, activando aún más la comercialización del retrato. Los álbumes de recuerdos que incluían habitualmente dibujos, composiciones y versos dedicados a su propietaria, como un tributo a su personalidad, son reemplazados poco a poco por los de retratos fotográficos.

Los álbumes de la cuarta década del siglo pasado eran un

objeto común en el ajuar de las mexicanas. Un redactor de aquellos años comentaba: "...la albu-manía se ha reproducido últimamente de una manera espantosa. La joven que no tiene ese mueble, es verdaderamente un fenómeno del siglo"¹⁰. Así, la elocuencia de la palabra escrita solía arreglar composiciones como la siguiente:

En un album

Un ramillete de rosas
 Pensé ofreceros señora;
 Mas de tan hermosas flores
 Se marchitaron las hojas.
 ...Helado el jardín desierto,
 Sin jacintos ni amapolas,
 No mas á su soledad
 Los mustios cardos alfombran.
 Ofrenda de pobres versos
 Aceptad, pues, bondadosa,
 Que mas no puede quien tiene
 En vez de flores, congojas.

A. Argáandar¹¹

Sin embargo, los versos pronto empiezan a ser reemplazados por la imagen fotográfica del tributario. El fotógrafo retratista, hacedor de un nuevo talismán, se convierte en el transmisor del culto a la individualidad, culto que dominará el ánimo de una época deslumbrada con la exactitud. No en vano Baudelaire señala, consternado, el narcisismo compartido por la sociedad de su tiempo, encantada con la reproducción de su propia imagen¹².

¹⁰ El Museo Mexicano. 1845. Segunda Epoca. Tomo I. p.49.

¹¹ Ver México y sus Costumbres. México, jueves 29 de agosto de 1872. Tomo 1. Número 7. p.6.

¹² Charles Baudelaire, "Salon 1859, le public moderne et la photographie" en: Curiosités estétiques. Paris, Edition integrale ilsanne, Editions de l'Oeil, 1956 (L'oeil des maîtres).

Para 1862, año en que se admite el inicio de la carrera profesional de la sociedad Cruces y Campa, la fotografía contaba con poco más de veinte años. El quehacer fotográfico en la ciudad de México, en lo concerniente a la labor retratística, ya manifestaba en aquel tiempo un tipo de negocio que se venía consolidando con paso firme. Importantes cambios en el devenir de la técnica habían perfilado una trayectoria distinta para los fotógrafos, sin duda menos temeraria que la emprendida por los pioneros. La inicial placa de cobre, soporte del daguerrotipo, había sido prácticamente desplazada por el papel albuminado como receptor de la imagen fotográfica positiva. El colodión húmedo había introducido, en 1851, mejoras sustanciales en el nuevo oficio. Tan pronto se dio a conocer en Francia se introdujo en nuestro país ese innovador método fotográfico que ofrecía ventajas, en comparación con las técnicas anteriores: abreviaba los tiempos de exposición, ganaba nitidez y aligeraba los bromosos afanes de los vapores de mercurio involucrados en el proceso del daguerrotipo. Con esas ventajas en la fotografía de mediados de siglo los retratistas pronto tuvieron la oportunidad de ofrecer complacientemente a su clientela, sin tanta demora ni aflicción, pequeños ejemplares en formato tarjeta de visita, los cuales empezaron a circular en la ciudad de México a fines de la década de los cincuenta.

El formato tarjeta de visita, patentado por Disdéri, facilitó las condiciones para que la fotografía se explotara

con éxito a nivel comercial. El novedoso recurso de la cámara dispuesta con un juego de cuatro lentes, ajustados para producir una serie de pequeñas tomas (de 9x6 cm) en la misma placa, facilitó la toma simultánea o alternada de pequeñas fotografías, que llegaban a manos del cliente montadas en un sencillo soporte de cartón que, a su vez, solía llevar acuñada, al pie de la imagen o al reverso, la rúbrica del establecimiento, la dirección y, en ocasiones los precios de los retratos.

Esos cambios se reflejaron en la consolidación de un gremio que si bien en sus inicios contaba con pocos, luego vería engrosar sus filas con entusiastas resueltos a emprender una intensa actividad, entre ellos la sociedad Cruces y Campa. Comenzaba una época dorada para la fotografía con la tarjeta de visita. Con todo, la irrupción de esa época fue precedida, en la ciudad de México, por un lento proceso de consolidación de la profesión fotográfica.

3. El umbral de los años sesenta en la profesión fotográfica

Durante los años cuarenta y cincuenta la ciudad de México había venido observando el vaivén de unos cuantos entendidos en la fotografía, sin embargo, al iniciarse los sesenta había aparecido una nueva y vigorosa generación de adiestrados en el arte inaugurado por Daguerre. Al comparar las estadísticas de 1855 con las de diez años después se confirma el primer impulso experimentado por los fotógrafos profesionales: en el primer año se contaban siete establecimientos de daguerrotipia registrados en la capital, y al cabo de una década pasaron a sumar un total de 23 casas de fotografía (Ver ANEXOS I y II). Nuevos nombres figuraron en las listas de propietarios de establecimientos fotográficos en la ciudad de México hacia 1865. De los que se acreditaban diez años antes de esa fecha, sólo dos habían logrado mantenerse activos en esos últimos tiempos: Andrés Halsey y Rodolfo Jácobi.

Algunas noticias acerca de Halsey lo identifican con el nombre de Andrew J. Halsey y reconocen en él al primer daguerrotipista profesional que se instala en la ciudad de México a fines de 1840¹³. En su "Galería Fotográfica" no

¹³ Ver Rosa Casanova y Olivier Debrouse, Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. De Jesús, sin embargo, atribuye ese mérito a otro fotógrafo: Randall W. Hoit -localizado en los periódicos mexicanos de 1842- y no es sino hasta 1845 cuando encuentra por primera vez a Halsey en nuestro país. A juzgar por los documentos que avalan ambas referencias, se

sólo se imprimieron retratos sino también vistas a cielo abierto, pues hacia fines de la quinta década del siglo pasado comercializaba ya un álbum fotográfico que anunciaba con el título de La ciudad de México y sus alrededores¹⁴. Tal parece que Halsey procuró modificar y actualizar sus instalaciones, con vistas a mejorar la atención a su clientela. A través de sus anuncios nos enteramos de que, hacia 1855, los fotógrafos retratistas instalados en la ciudad de México aún trabajaban en la azotea, a pleno rayo de sol. En esas circunstancias Halsey se jactaba de que su nuevo estudio contaba con un tragaluz que daba precisamente a la sala donde posaba el modelo ante la cámara. Por supuesto que esa diferencia en las condiciones de trabajo se observaban en los resultados; al trabajar con una luz filtrada el retratista estaba en condiciones de lograr mayor naturalidad en la expresión de la fisonomía del retratado, así como mayor brillo en los ojos. Seguramente el profesionalismo del veterano fotógrafo aseguró la permanencia de sus servicios, con instalaciones de primera, hasta 1863.

confiará, para las observaciones del caso, en la propuesta de Casanova y Debroise. Véase también: Manuel de Jesús Hernández, Los inicios de la fotografía en México: 1839- 1850. México, Editorial Hersa, 1989.

¹⁴ Diario de Avisos. 22 de abril de 1858. Tomado de: .
 Fernanda Ríos Zertuche, Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México. (1839-1870). Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1985. p.99. Curiosamente el título del álbum es similar a la colección de litografías editadas por Jean Decaén, México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos. -que constaba de 42 láminas-, que se dio a conocer entre los años de 1855 y 1856. Desafortunadamente ninguna comparación se puede hacer entre ambas colecciones pues se desconocen las fotografías.

Hay indicios de que la participación de Rodolfo Jácobi en la fotografía mexicana data de 1855, como la señalan Casanova y Debroise. De acuerdo con los hallazgos de estos autores Jácobi era de origen alemán y había inaugurado su primer estudio en el número 15 de la calle de Plateros. A los tres años de establecido Jácobi anunciaba ya la reapertura del "establecimiento antiguo de Retratos al Daguerrotipo"¹⁵ antes ubicado en la calle de Monterilla. Indiscutiblemente Jácobi llega a ganar en ese lugar una asidua clientela y su negocio lograra afianzar un buen crédito. Además del retrato de diversos tamaños, entre ellos el de tarjeta de visita -que ya anunciaba desde 1857-, ofrecía copias de estatuas, pinturas, estampas, monumentos e, inclusive, retratos de difuntos. Asimismo su establecimiento ofrecía una diversidad de objetos porta retratos (cajas de pasta, de concha, de terciopelo y de tafilete), prendedores, relicarios, anillos pulseras y llaves de relojes, entre otros¹⁶. En ese tiempo los estudios de los fotógrafos de la ciudad de México se "improvisaban" en la azotea, por lo que el cliente padecía el ascenso de incómodas escaleras; Jácobi se preciaba de haber construido una escalera que facilitaba el acceso al gabinete. Además, los afanes por permanecer a la delantera en el ramo animaron promociones especiales como la que ofrecía este fotógrafo, que consistía en el regalo de un cuarto de billete de la Lotería de Nuestra Señora de Guadalupe o un boleto para

¹⁵ El Herald, 7 de febrero de 1857.

¹⁶ El Herald, 19 de junio de 1861.

la rifa de alhajas por cada retrato con valor de un peso¹⁷.

Si se modifica la referencia que dio origen a la presentación de los dos fotografías mencionados se observará que otros cuatro antecesores de Cruces y Campa, además de los mencionados, ya se habían iniciado en la profesión antes de finalizar la década de los cincuenta y aún se encontraban al frente de su establecimiento fotográfico hacia 1865: Maximino y Joaquín Polo, José María Camargo y Joaquín Díaz González¹⁸. Por lo pronto se darán las referencias del último de ellos; más adelante serán presentados los otros.

La de Joaquín Díaz González es una trayectoria profesional que repite la experiencia de algunos fotógrafos en otros países y que testimonia la que siguieron otros por venir en México, como Cruces y Campa. Recibió su formación inicial en la Academia de San Carlos y posteriormente decidió instalar, hacia 1844, su estudio de daguerrotipia y pintura. Se estima que es el "primer daguerrotipista mexicano profesional" que se instala en la capital del país¹⁹. Su rastro se pierde, al parecer, después de esa fecha, sin

¹⁷ Diario de Avisos, 19 de junio de 1860. Tomado de Ríos Zertuche, F. Op. cit. p. 78.

¹⁸ Archivo General de la Nación [En adelante se citará AGN]. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales. Ciudad de México, 1857.

¹⁹ Casanova Op. cit. p. 42. De Jesús Hernández no ofrece información alguna acerca de Díaz González, sin embargo, acredita a Antonio Cosmes como el primer daguerrotipista mexicano instalado en la ciudad de México. Tal atribución no se contraponen del todo a la estimada por Casanova y Debroise, pues estos últimos ponderan, desde una perspectiva más amplia, que ambos fotógrafos: Joaquín María Díaz González y Antonio L. Cosmes de Cosío, junto con un tercero, Miguel G. Rodríguez, comparten el mérito de ser los pioneros mexicanos de la fotografía.

embargo, hacia 1857 Díaz González aparece nuevamente matriculado como daguerrotipista en los registros de la ciudad de México²⁰.

La sobrevivencia de un negocio de fotografía dependía, con toda seguridad, de diversas circunstancias, entre otras de novedosos productos que atrajeran al cliente. Así, el veterano fotógrafo anunciaba en 1858, además de "ambrotipos en papel"²¹, sus "melanotipos", que ofrecía como retratos fotográficos "indelebles" impresos sobre tela. Las ventajas que, según él, ofrecían esas fotografías eran las siguientes: reducía el precio de un retrato a la mitad; exactitud que aventajaba al ambrotipo; adherencia muy sólida, capaz de resistir frotamiento al agua y a varios agentes químicos; ausencia de alteraciones por efecto del tiempo o la luz, y fácil manejo²². Otras novedades que se veían en los aparadores eran los retratos pintados a la aguada y al óleo; también se ofrecía "la transformación de los retratos

²⁰ AGN. Ramo Hacienda. Padrón.... 1857.

²¹ Tal vez se refiera a las impresiones en papel albuminado. (En este soporte fotográfico, comúnmente utilizado a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, la clara de huevo - combinada con una solución saturada de sal y ácido acético glacial- se aplicaba a la superficie del papel, mismo que al momento de ser utilizado sensibilizaba el fotógrafo en su taller, aplicando nitrato de plata y soluciones de amonía.) El ambrotipo identificaba la placa negativa de cristal sensibilizada con colodión, que tenía la posibilidad de mirarse como positivo único (similar al daguerrotipo) al someter la placa a una subexposición, opacar su superficie y añadir al cristal un fondo oscuro.

²² Diario de Avisos, 24 de noviembre de 1858. Tomado de Ríos Zertuche, *Op. cit.* p.80. Para el melanotipo se aplicaba el mismo proceso que el ambrotipo, sólo cambiaba el soporte de a imagen, que en este caso era tela; claro que también podían emplearse otros como el cuero o la porcelana.

[fotográficos] en verdaderas miniaturas"²³. Para esa labor se contrataba a los pintores. También se promovía el "sistema de relieve o bulto" aplicado a los retratos fotográficos, del cual se decía que se utilizaban dos luces contrapuestas, una natural y otra de reflejo para realzar la figura; al parecer, esas fotografías eran una variante del ambrotipo²⁴. La autenticidad de esas novedades, por cierto, ya había dado motivo a polémicas que llegaron a despertar querellas entre los profesionales de la fotografía, como la que enfrentaron los vecinos Balbontin²⁵ y Díaz González, quienes a través de la prensa discutieron acerca del profesionalismo de cada cual²⁶.

A Díaz González le tocó observar la desaparición de algunos competidores suyos; la de Miguel Rodríguez fue una de ellas. Este último también ha sido identificado entre los fotógrafos mexicanos pioneros²⁷. La suya había sido una experiencia adquirida en los talleres de Halsey. Había sido su discípulo y ayudante desde los primeros años de la década de los cincuenta²⁸. Tal vez desde entonces deseaba instalar

²³ El Herald, 4 de noviembre de 1855. Tomado de Fernanda Ríos Zertuche, Op. cit., p. 59.

²⁴ El retrato de bulto (que pretendía la visión de una estereoscópica) también era una variante del ambrotipo; se aislaba la figura para colocarle un fondo con paisaje; el efecto de relieve se lograba con la sobreposición de varios cristales. Véase: Casanova y Debroise, Op. cit.

²⁵ Fotógrafo contemporáneo de Jácoobi del cual Casanova y Debroise refieren la inauguración de su primer estudio de fotografía hacia 1855.

²⁶ Véase Casanova y Debroise, Op. cit.

²⁷ Ver la nota 20.

²⁸ Ver Casanova y Debroise. (Cabe señalar que nada consigna De Jesús Hernández sobre este fotógrafo.)

su propio estudio fotográfico; lo que no sucedió sino hasta 1856²⁹. En ese tiempo hacía retratos impresos en lámina o ferrotipos -los cuales llegaba a manos del cliente en cajita a un costo que oscilaba entre 3 y 9 pesos-, ambrotipos, "retratos de bulto" y retratos impresos en papel y en tela -ya fuese montados en cajas finas, marcos, relicarios, prendedores y anillos-. Tomaba también vistas estereoscópicas. A pesar de la experiencia y el conocimiento adquiridos en el manejo de la cámara y el cuarto oscuro, con el experimentado canadiense, Rodríguez no logró mantener una carrera larga como fotógrafo profesional. En 1859 intentó asociarse con Miguel Servín; sin embargo, la sociedad sobrevivió pocos años. Hacia 1863 ya no se contaba entre los del gremio.

Vicente Cornejo es otro caso que, como el anterior, ratifica la breve existencia de quienes incursionaron en la profesión en aquel periodo. Seguramente su negocio rivalizó con el de su colega Balbontin, pues hacia 1857 ambos dirigían los estudios fotográficos que cotizaban la cuota más alta asignada en el ramo, misma que ascendía a cuatro pesos mensuales³⁰. De ello se deduce que su establecimiento, ubicado en la calle de Tacuba, contó con las instalaciones más prósperas en el ramo. No obstante lo anterior, su negocio pronto desapareció. No fueron más de seis años los que figuró en las listas de los fotógrafos metropolitanos; en 1863 ya no

²⁹ El Herald, 12 de marzo de 1856. Tomado de Ríos Zertuche Op. cit. p.72.

³⁰ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón..., 1857

se incluía entre ellos. Acaso su deserción tuvo que ver con los cambios que se detectaron en la fotografía, en el curso de aquellos años, lo cierto es que se desconocen las causas precisas que decidieron el fin de su carrera como fotógrafo.

Comparado con el de Cornejo el estudio de Miguel Rodríguez operó con instalaciones que no se igualaron a las de aquél. Si declaraba al fisco un peso mensual en 1857 (la cuota que pagaba la mayoría de los fotógrafos para entonces) su negocio -al igual que los otros- acaso aseguró apenas una mediana categoría³¹. Entre esos otros se incluía, en ese tiempo, el mismo Díaz González quien, por cierto, pocos años después alcanzará una categoría distinta.

4. 1862: surge la sociedad fotográfica Cruces y Campa

Una afortunada coincidencia une a Cruces y Campa y a Victor Hugo en la memoria cultural de la ciudad de México de 1862: la inauguración del estudio fotográfico de aquéllos y la publicación de Los miserables en la gacetilla de un periódico de la capital. El privilegio, sin embargo, no tenía mayores alcances pues en ese año México era una nación en vilo. En el centro del país se combatía a los franceses. En mayo de ese año Puebla había sido escenario del triunfo sobre éstos. Los primeros días de junio se informaba a los capitalinos acerca del bloqueo francés en los puertos de Tampico y San Juan

³¹ Loc cit.

Bautista de Tabasco. Las batallas que enfrentaba el Ejército de Oriente ocupaban la atención de los mexicanos. En la ciudad de México se realizaban diversos actos en beneficio del Hospital de Sangre del mismo Ejército de Oriente. Seguramente el estado de guerra era la causa principal de los abusos en la alteración de los precios de los productos de primera necesidad, que se denunciaban en la capital del país³².

En 1862 sucedían cambios sustanciales en la fisonomía de la ciudad de México. Las modificaciones en la traza urbana, que daban cumplimiento a las leyes de Reforma, se verificaban con la apertura de nuevas calles, con la venta de lotes de conventos expropiados y derruidos, así como con la adaptación de algunos de ellos para ponerlos al servicio de la colectividad (como ocurría con el ex convento de Santa Brígida que era candidato a convertirse en escuela, en tanto que se planeaba la demolición del de la Merced para construir una plaza de mercado). Asimismo, se iniciaban las obras del ferrocarril que comunicaría a la ciudad de México con el pueblo de Tlalpan (que quedaba a una hora de camino a caballo desde la ciudad de México); se gestionaba el contrato para el alumbrado de gas en la capital y -un dato que ahora nos resultaría extraño- en ese tiempo se comentaba sobre la caza de zopilotes en la Alameda³³.

La población capitalina sumaba, aproximadamente, 200 mil

³² Archivo del Ex-Ayuntamiento de la ciudad de México [En adelante ACMJ], Acta de Cabildo del 3 de junio de 1862.

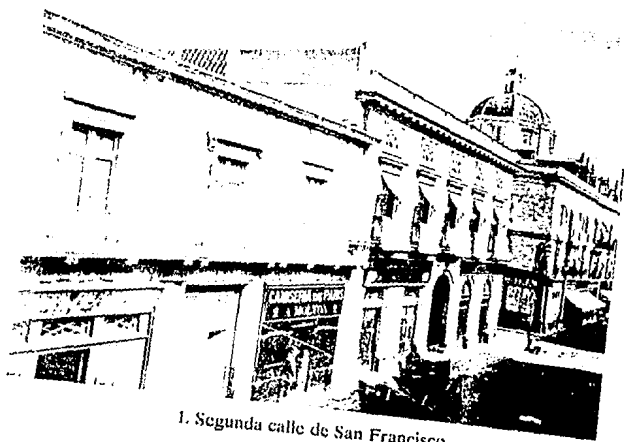
³³ Idem. marzo de 1862.

vecinos (la misma que se calculaba hacia 1850), los cuales se repartían en 4,200 casas habitación. La actividad comercial estaba distribuida en un total de 4,527 establecimientos. Tan sólo las tiendas de abarrotes, tendajones y pulquerías sumaban casi el cuarenta por ciento de esos establecimientos³⁴. Además de ellos, la actividad citadina dependía de los figones, maicerías, corrales, baños de caballos, casas de empeño y batihojerías, entre otros comercios. Precisamente entre esos otros se incluían las fotografías que sumaban ya 19 en total³⁵. Habrá que hacer notar que la presencia de este tipo de negocio era ya similar -en número- al de imprentas y litografías, situación que los fotógrafos no habían podido defender anteriormente. Muy distintos a esos negocios fueron los que tuvo como vecinos el gabinete de fotografía de Cruces y Campa. La calle de San Francisco, el rendez-vous del mundo elegante mexicano, fue su primer domicilio (fig. 1).

Seguramente desde la casa de modas "Carnaval Coralia" y el gabinete de lecturas de Isidoro Devaux se observó, no sin curiosidad, que en el tercer local que incluía la finca donde se asentaban sus negocios, el número cuatro de la segunda calle de San Francisco, se instalaba un nuevo estudio fotográfico. Es de suponerse que, para los vecinos, el hecho

³⁴ Ver Juan N. del Valle, El viajero en México: completa guía de forasteros para 1864. México, Andrade y Escalante, 1864.

³⁵ La cifra proporcionada en el texto se basa en el Padrón de establecimientos industriales. Ciudad de México, 1863, no en la que consigna Valle.



1. Segunda calle de San Francisco,
ca. 1895.

no causaba mayor sorpresa. Como se ha visto, las céntricas calles de la capital ya empezaban a habituarse a los establecimientos fotográficos que, cuando pretendían ser de lo más distinguido, procuraban un sitio donde la clientela a la cual aspiraban los localizara fácilmente. Nada mejor que las calles de Plateros y San Francisco. Demos un vistazo al lugar.

A los ojos de la gente de mundo la calle de San Francisco, que se iniciaba en la Alameda, se prolongaba en la de Plateros y desembocaba en el Zócalo (actualmente la calle de Madero), era vista como la más hermosa de México "...con grandes edificios y tiendas cuyos escaparates pueden competir con los de las primeras capitales de Europa."³⁶ Era un atractivo paseo donde el transeunte se encontraba, como lo advierte José Tomás de Cuéllar, entre una multitud de curiosidades y objetos de lujo formando pequeños museos detrás de un cristal. Allí se abría el escenario de la elegancia: Cecilia Espuín y Celina encabezaban el señorial elenco de modistas al lado de las cuales competían las casas de la Robasté y la Tardel, en la segunda de Plateros. Por supuesto que La Sorpresa -frente a cuyas puertas, inevitablemente, imaginaremos siempre el paso de la duquesa Job- no se quedaba atrás en el negocio de la ropa lujosa. Unos pasos más, la segunda calle de San Francisco prolongaba el escaparate de la última moda con las casas de Paulina

³⁶ José F. Vergéz, Recuerdo de México. Barcelona, s. e., 1902. p.115.

Foly, Luisa Fresinier y la misma Coralia Devaux entre otras más que, precedidas por la prestigiadisima sastrería de Luis Gaudrí, integraban el pasaje de la alta costura capitalina. Para completar el ambiente las reposterías francesas de Antonio Plaisant y de Pedro Costé añadían un aroma especial a aquel paraje³⁷. Así, entre sedas, rasos, joyerías y pasteles finos buscaron establecerse con toda propiedad y complacencia algunos fotógrafos dispuestos a recibir en sus salones a lo más distinguido de la sociedad mexicana. Entre esos fotógrafos se incluyeron los socios Cruces y Campa.

Los últimos días del mes de mayo de 1862 apareció en un diario capitalino una discreta inserción que rezaba lo siguiente:

Los progresos siempre crecientes del arte de Daguerre y de los cambios ventajosos por los que sucesivamente ha pasado, han realizado los deseos de su inmortal autor aun más allá de lo que se prometieron sus esperanzas. Este descubrimiento que es una de las conquistas más gloriosas de la ciencia, ha venido á transmitir á la familia, fiel y exactamente las fisonomías de las personas que les pertenecen, y á proporcionar aun á las clases menesterosas esa misma ventaja.

Penetrados los que suscribimos de la verdad de los conceptos que quedan espresados [sic], desde hace tiempo nos hemos consagrado con incansable empeño al estudio práctico de este útilísimo invento; y aunque no creamos haber hecho todavía tales adelantos que satisfagan del todo el exquisito gusto del ilustrado público mexicano, no obstante, obsequiando el deseo de nuestros amigos y de multitud de personas que nos han obligado, por decirlo así, á adelantarnos en la empresa de abrir un establecimiento fotográfico, tenemos hoy el gusto de verificarlo en la 2ª calle de San Francisco núm. 4, en donde ofrecemos á nuestros amigos y al público en general los pequeños

³⁷ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales. ciudad de México 1863.

conocimientos que hemos adquirido, para hacer fotografías sobre papel de todos tamaños y precios. Nuestra empresa principalmente se dedicará á formar colecciones de retratos en tarjeta de visita. Para lo cual hemos procurado reunir cuantos elementos han estado á nuestro alcance y en lo sucesivo pondremos el mayor empeño en introducir las mejoras y adelantos que este bello arte sigue haciendo cada día.

Nosotros esperamos con confianza, que el público á quien hoy nos dirigimos, acogerá con indulgencia nuestros débiles esfuerzos. - L. Campa.
-A. Cruces.

NOTA. El establecimiento se abrió desde el día 25 del pasado Mayo, siendo las horas de trabajo los días festivos, de las ocho de la mañana á las dos de la tarde, y en los restantes, de las ocho á las cinco de la misma.
México, Mayo 21 de 1862.³⁸

El mensaje apareció entre las páginas de avisos de los periódicos capitalinos, en un recuadro que carecía de la usual presentación de los avisos de establecimientos fotográficos que solían publicarse en la prensa. (Por lo común, los avisos publicitarios que los fotógrafos insertaban en la prensa no eran distintos de aquellos con los cuales se anunciaba un peluquero, por ejemplo³⁹). Ninguna alusión a la excelencia de los retratos, ni sobre la procedencia de los aparatos fotográficos adquiridos para su estudio, como generalmente se leía en los anuncios de los profesionales de la cámara. Ningún aspaviento propagandístico. Tan sólo el largo texto que daba cuenta de la la modestia, la propiedad y

³⁸ El Constitucionalista. 28 de mayo de 1862.

³⁹ Hacia 1839 el peluquero Gregorio Carmona inscribía en su anuncio, además de su dirección, la siguiente leyenda: "Perfeccionado en dicho arte por uno de los peluqueros extranjeros [sic] que han venido á esta capital...", frases similares solían incluir los fotógrafos en su propaganda. Ver: Diario del Gobierno, 12 de mayo de 1839.

el empeño de los debutantes profesionales, notificaba la inauguración de su taller de fotografía.

Precisamente en el tiempo en que que Cruces y Campa inauguraban su estudio el veterano Rodolfo Jácobi comentaba en la prensa "las infinitas mejoras introducidas en su taller"; entre ellas la provisión de los mejores químicos y aparatos para asegurar un trabajo rápido y de buena calidad, así como la construcción de dos nuevos salones; aseguraba, en fin, "haber montado sus oficinas bajo el mismo pie que las de los establecimientos más notables de Europa"⁴⁰. Además, ofrecía a sus clientes, por cada peso de compra (un peso podía costar precisamente un retrato), un boleto para participar en la rifa de varios regalos, entre ellos un reloj de oro.

Por otra parte, las actividades que reportaban los fotógrafos, según las memorias de las Actas de Cabildo de la ciudad de México, eran las siguientes:

31 DE ENERO. Una solicitud de Rodolfo Jácobi pedía autorización para cambiar el rótulo de su establecimiento por otro de letras caladas y elegantes.

4 DE FEBRERO. El mismo Jácobi se dirigía a las autoridades para que se le permitiera la permanencia del rótulo que tenía en la calle de la Monterilla para anunciar al público su establecimiento de fotografía, ofreciendo, a cambio

⁴⁰ El Constitucionalista, 2 de mayo de 1862.

de ello, pagar la cuota que se le asignara.

28 DE MARZO. El Ayuntamiento de la ciudad de México aprobaba la solicitud de Jácobi.

10 DE ABRIL. Manuel Nájera solicitaba el permiso para copiar en fotografía los retratos de los Virreyes y Presidentes, para hacer un álbum con apuntes históricos.

20 DE MAYO. El ayuntamiento decretaba lo siguiente:

Se suprime la plaza de fotógrafo de la Cárcel Nacional, en atención á las escaseces [sic] del fondo municipal. Cuando sea necesario fotografiar la persona de algún preso, el ayuntamiento pagará al contado el trabajo del fotógrafo. Fundadas por su autor [del Río], quien manifestó que los fondos del municipio se gravaban con un sueldo de setenta pesos mensuales que en la actualidad no deberían gastarse por las notorias escaseces [sic] del fondo.

30 DE MAYO. El Ayuntamiento daba las gracias al fotógrafo de la Cárcel Nacional, ciudadano Joaquín Díaz González, por su ofrecimiento de servir la plaza mencionada y hacer gratis los retratos que fueran necesarios, por el tiempo que durase la "angustiada situación de escases [sic]" de los fondos del Ayuntamiento.

23 DE SEPTIEMBRE. El ciudadano Eduardo Armenta pedía permiso para construir una pieza de madera cubierta de zinc, en la azotea de la casa número 17 de la Alcaicería, para un establecimiento fotográfico. También se informaba del pago al fotógrafo de cárceles Joaquín Díaz González, por parte de la

administración de rentas municipales; el monto ascendía a sesenta pesos diecinueve centavos.

10 DE OCTUBRE. El Ayuntamiento concedía la licencia a Eduardo Armenta.⁴¹

Vale la pena detenerse a revisar algunas de las noticias reseñadas para aclarar la información compendiada en este anuario.

Las obras de construcción que se reportan en el 17 de la Alcaicería nos ponen al tanto de la situación en que se encontraba el negocio que perteneció, probablemente, a Nicolás Fuentes, quien aparece registrado en la Guía de forasteros de 1864⁴². A partir de la relación de los datos se puede inferir que la instalación de su estudio fotográfico requirió de cierto tiempo. Si la construcción del gabinete destinado a la toma de retratos se inició en el último trimestre del año 62 -una vez aprobado el permiso solicitado al Ayuntamiento-, se deduce entonces que las obras se prolongaron hasta el año siguiente o que, en todo caso, otros trabajos relacionados con el acondicionamiento del local detuvieron durante más de un año la inauguración de este negocio. Situado a cuatro cuadras de donde Cruces y Campa hacían retratos a los capitalinos⁴³, aquél establecimiento no se incluía entre los más prestigiosos.

Por otra parte, se tiene conocimiento de algunas

⁴¹ ACM. Actas de Cabildo del año de 1862.

⁴² Valle, Op. cit.

⁴³ Hoy la esquina que hacen la calle Palma y Tacuba. Calificaciones... 1865.

actividades realizadas por Díaz González en ese año. El experimentado fotógrafo se encontraba retratando a los presos de la Cárcel Nacional. Según lo confirman las Actas de Cabildo, el cargo que a la sazón desempeñaba el antaño daguerrotipista, como fotógrafo del presidio de la ciudad y nacional, había sido aprobado por el Ayuntamiento desde el 26 de marzo de 1861. Para ese tiempo la plaza de fotógrafo de cárcel ya contaba con seis años de antigüedad, aproximadamente.

A través de la solicitud del señor Nájera, nos enteramos de que el proyecto de un álbum de retratos fotográficos de presidentes y virreyes del país, con sus respectivos apuntes históricos, ya había sido planteado desde entonces. Sin embargo, la petición que el Ayuntamiento había recibido para efectuar tal proyecto, hasta donde se sabe, no tuvo respuesta⁴⁴. Nada más se conoce acerca de la iniciativa emprendida a nombre del señor Nájera. Incluso tampoco se tiene noticia alguna de su identidad como fotógrafo.

Uno de los posibles usos de una colección fotográfica de tales características era su publicación en el proyecto de una Historia de México⁴⁵. No se tiene la certeza de la realización de ese proyecto⁴⁶. Lo único que se puede

⁴⁴ ACM. Doc. 2278. Exp. 25.

⁴⁵ Hasta donde se sabe, el texto sería encargado a Manuel Payno y su edición incluiría los retratos de los virreyes reproducidos en fotografías. Ver Memoria que el Ayuntamiento Constitucional del año de 1868 presenta para conocimiento de sus comites. México, Imprenta de I. Cumplido, 1868. p. 14.

⁴⁶ El único volumen que publicó Payno por esas fechas, sobre la mantería, fue el Compendio de la Historia de México, para

afirmar, hasta el momento, es que la iniciativa de formar una colección fotográfica de retratos de gobernantes de nuestro país se realizará años después -como se verá más adelante- por la compañía Cruces y Campa⁴⁷. Cabe señalar que para ese tiempo los fotógrafos ya se habían ganado la confianza de los gobernantes; los socios Latapí y Martel ya habían retratado a Miguel Lerdo de Tejada⁴⁸.

Por lo demás, hacia 1862 los grabadores en la ciudad de México seguían imprimiendo aún retratos de personajes famosos. Eran los litógrafos quienes se beneficiaban de ese mercado. Dos avisos de aquel año ilustran tal situación. Uno de ellos ejemplifica el caso típico del provecho que los sucesos frescos de la historia nacional remitían al grabador; se trata del anuncio que la litografía de Iriarte promovió durante el mes de octubre, sobre la venta de retratos del celeberrimo general Ignacio Zaragoza, recientemente encumbrado como héroe nacional -al enfrentar la batalla que venciera a los franceses- y fallecido hacía apenas un mes⁴⁹. (Por cierto que el costo era de 12 reales el ejemplar litografiado en tamaño natural y a dos tintas.) El otro aviso comunicaba la venta del retrato del "ilustrísimo señor Madrid" que ofrecía el establecimiento de Murguía, a un

el uso de los establecimientos de Instrucción Pública de la República Mexicana, editado por la Imprenta de Francisco Díaz de León. La primera edición data de 1870.

⁴⁷ En el apartado dedicado a la Galería de Gobernantes se comentarán con detenimiento los proyectos similares que se realizaron en ese tiempo.

⁴⁸ Diario de Avisos, 19 de enero de 1857. Citado en: Ríos Zertuche, Fernanda. Op. cit. p. 64.

⁴⁹ El Siglo Diez y Nueve, 28 de octubre de 1862.

precio de 2 y 4 reales⁵⁰. Eran los días en que Decaén anunciaba la reedición del álbum México y sus alrededores⁵¹ (compuesto por 42 vistas, monumentos y trajes), cuyas láminas litográficas se habían conocido, por primera vez, entre 1855 y 1856.

Al detenernos en las notas dedicadas a los impresos se alcanza a percibir la aceptación y el entusiasmo con el cual se llegó a informar en la prensa sobre los trabajos que venían realizando los litógrafos. Una ojeada a una nota aparecida en la sección de bellas artes en El Cronista de México comentaba lo siguiente:

Los señores Escalante e Iriarte, que hicieron un viaje expresamente á [sic] Puebla para tomar la vista del cerro de Loreto, acaban de dar á luz una hermosa litografía, debida al hábil lápiz del primero y a las personas del segundo, y que representa la batalla ganada a los franceses el 5 de mayo último. El dibujo ha sido litografiado á dos tintas en papel quintuple [sic] de marca y habla en favor del indisputable adelanto de las bellas artes en México⁵².

No obstante que la nota subraya la calidad artística de la obra se percibe, más allá del elogio a la imagen litográfica en sí misma, la celebración del motivo representado. El tono exaltado refleja el ánimo de glorificación y enaltecimiento de un reciente suceso histórico, pues, ante todo, el registro gráfico del lugar es visto como un símbolo que viene a refrendar el fervor nacionalista de esos años.

⁵⁰ El Cronista de México, 22 de febrero de 1862.

⁵¹ El Siglo XIX, 4 de enero de 1863.

⁵² El Cronista de México, 2 de julio de 1862.

No deja de llamar la atención, por otra parte, la idea que se maneja acerca de la litografía; se le incluye entre las bellas artes, reconocimiento que no había sido expresado para la fotografía.

Entre esos anuncios publicitarios de 1862 apenas figuró el de Maximino Polo. Sin embargo, otros avisos periodísticos sobre la instrucción de fotógrafos en los mismos establecimientos dan cuenta de la relevancia que había alcanzado la nueva profesión en el país⁵³. Seguramente para aquel año los fotógrafos de la ciudad de México ya podían adquirir en la Librería Mexicana -una de las más prestigiadas de la capital del país- un manual de fotografía editado como parte de la Enciclopedia popular mexicana⁵⁴.

En la especialidad de la fotografía de vistas y paisajes el fotógrafo francés Desiré Charnay estaba dando a conocer en ese año, en París, el álbum fotográfico titulado Cités et ruines américaines⁵⁵.

La inauguración del estudio de Cruces y Campa estuvo acompañada por el inicio de la carrera profesional de otro debutante en la fotografía: Luis Veraza. Recién inaugurada su Fotografía de Balvanera (ubicada en el número 15 de la calle

⁵³ Mal haríamos en escatimar esas referencias tan sólo porque se trata de información menuda. Considerando la escasez de noticias en el ramo, toda información, por insignificante que parezca, adquiere valor.

⁵⁴ Se desconoce dicho manual y sólo se sabe que éste se agregaba a otros breviaros sobre diversas labores artesanales. Ver: El Heraldó, 15 de abril de 1861.

⁵⁵ Cités et ruines américaines: Mitlia, Palenque Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, receuillies et photographiées par Désiré Charnay avec un texte par M. Viollet-le Duc. Paris, Gide, 1862-1863.

de Balvanera) Veraza promovía ya especiales ofertas, como la rifa de premios entre los clientes, que consistían en obtener gratuitamente el retrato o ganar ocho veces el valor del retrato en efectivo, o en efectos a escoger entre el surtido de cajas, relicarios, anillos, prendedores y pulseras⁵⁶. El tipo de fotografía que anunciaba era la impresa en papel, cristal, y hule; no hacía mención de los retratos tarjeta de visita, de los cuales pronto fueron especialistas los socios Cruces y Campa.

La competencia entre los fotógrafos de la ciudad de México impulsaba mecanismos para atraer clientela. Se puede reconocer que había establecimientos fotográficos para atender a un público distinto, algunos mejor instalados que otros, por lo que ya se les jerarquizaba: los había de primera y segunda clase⁵⁷.

⁵⁶ El Constitucionalista, 25 de mayo de 1862.

⁵⁷ Esa clasificación se basa en las cuotas de derechos de patente fijada para los "establecimientos de retratistas, daguerrotipos y fotógrafos". Según el decreto del Ministerio de Hacienda y Crédito Público de 1861, vigente hacia 1867, este gremio debía pagar dos pesos. (Ver: La Revista Universal, 24 de septiembre de 1867.) Sin embargo, las cuotas que en esas fechas registraron los fotógrafos en los libros de contribuyentes oscilaron alrededor de esa cifra, es decir, se establecieron rebajas de acuerdo con el tipo de instalaciones del establecimiento. Se deduce que esas circunstancias se reconocieron en el derecho de patente de 1876, de modo que se establecieron dos categorías: los fotógrafos de primera clase pagaban dos pesos y los de segunda estaban obligados a declarar un peso. (Ver: Manuel, Tornel, Guía práctica del viajero y del comerciante en México. México, Librería de la Enseñanza, 1876.) Esta última información fue tomada como referencia para clasificar a los fotógrafos. Dado que no siempre es posible contar con el dato a la medida de las necesidades requeridas, para aproximarse a los hechos del pasado (ese privilegio escasea pero no es imposible -cuestión de tiempo y paciente búsqueda, por demás imprevisibles-), se ha procurado construir con lo que se

5. Los fotógrafos de primera clase

A la sazón, mientras Cruces y Campa se proveían de clientela y prestigio, los estudios fotográficos mejor instalados en la ciudad de México pertenecían a los antiguos avecinados Halsey, Jácoobi y Díaz González⁵⁸. Acaso la presencia de estos últimos no opacó del todo al naciente establecimiento que Antiocho Cruces presume haber fundado junto con Luis Campa, puesto que se incorporó al gremio con una categoría similar a la de aquéllos, contribuyendo al erario con tres pesos mensuales de cuota. En esas circunstancias, no se descarta la posibilidad de que el recién inaugurado estudio del local número cuatro de la segunda calle de San Francisco -domicilio de la incipiente sociedad Cruces y Campa- representó, de inmediato, una amenazadora competencia para aquellos conocidos veteranos en la profesión.

No está de más anotar que únicamente el estudio que se encontraba en la esquina de la calle de San José del Real -frente al templo de La Profesa-, superaba en categoría a aquellos cuatro negocios fotográficos. Sus propietarios, los señores Georges, Vitan, Fallin y Nills (de quienes se tienen escasas noticias), pagaban una tarifa de cinco pesos mensuales al erario, la más alta que registró el gremio en

cuenta hasta el momento, apelando a la extrapolación.

⁵⁸ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales, 1863. En el padrón se asienta que el monto de la cuota se establecía según el tamaño del negocio.

1863⁵⁹.

A juzgar por aquel primer emplazamiento del taller de fotografía de los recién asociados Antioco Cruces y Luis Campa no resultará exagerado considerar que, a pesar de la existencia de los tres veteranos mencionados, la debutante sociedad se estabilizó y progresó muy pronto.

Probablemente en el curso de 1862 ya había desaparecido el establecimiento que Miguel Rodríguez inaugurara hacia seis años antes, aproximadamente, sobre la misma calle de San Francisco (en el número 9 de la segunda calle de San Francisco, junto a la antigua Casa de Correos). Sin embargo, aquellos socios conocieron otros competidores durante sus primeros años de trabajo. La supremacía en la factura de retrato fotográfico en aquel corredor de la elegancia se la disputaba Francisco Motes de Oca, domiciliado en el número 6 de Plateros. Su emplazamiento y su categoría llevó a que éste compartiera con los recién asociados el honor de recibir en su gabinete a la elevada sociedad capitalina. Sin embargo, la rivalidad no duró mucho pues el estudio de Montes de Oca fue clausurado 5 años después⁶⁰.

Tal vez mediaba en el desafío entre aquellos dos establecimientos, y con no menos empuje, la sociedad Latapi y

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Un volumen sobre la Primera Recaudación del Padrón de Derechos de Patente, que ha perdido la fecha de su registro, pero que se calcula puede ser fechado en 1867, consigna en una nota aclaratoria que el establecimiento de fotografía ubicado en el número 6 de la Primera calle de Plateros fue clausurado en marzo a causa del fallecimiento de Francisco de P. Montes de Oca.

Prevot, ubicada en Plateros esquina con Empedradillo y continuadora de la labor iniciada por los señores Latapí y Martel. Hacia 1863 la cotización de este establecimiento se equiparaba a la de Cruces y Campa, siendo menor en esta relación la jerarquía que avalaba el local de Montes de Oca⁶¹. Por lo demás, una ventaja tenía Latapí sobre aquella joven empresa: siete años de antigüedad en el oficio, en la ciudad de México, por lo tanto una mayor experiencia en las artes del colodión. Además de que presumía pertenecer a la Sociedad Fotográfica de París, de la cual se consideraba su único corresponsal en México⁶².

Poco antes de que aquellos competidores se retiraran del oficio, una joven compañía fotográfica, iniciada por Julio Valleto, surge en 1864 y se convierte en la permanente rival de Cruces y Campa a lo largo de sus quince años de trabajo. No obstante que en un principio la cotización de su negocio estaba por debajo de la de aquéllos, se advierte que los Valleto no tardaron en alcanzar el estatus adquirido por aquella pareja de asociados. La exitosa carrera profesional de los Valleto rebasó los cuarenta años. Al desaparecer la firma de Cruces y Campa aquellos se quedaron, prácticamente, a la cabeza de los fotógrafos metropolitanos. Su prestigio se prolongó hasta el nuevo siglo; su profesionalismo era celebrado todavía hacia 1906, cuando las glorias de Antioco

⁶¹ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales, 1863.

⁶² El Heraldó, 4 de noviembre de 1855. Tomado de Ríos Zertuche, Op. cit. p.59.

Cruces tan sólo se recordaban como parte del pasado⁶³; entonces conservaba, tan sólo, un sencillo estudio fotográfico, así como un puesto de fotógrafo en el ministerio de Guerra.

6. Los fotógrafos de segunda clase

En el lado opuesto de la balanza, siete adiestrados en la cámara figuraban entre los de segunda clase en la época en que floreció el establecimiento de Cruces y Campa: Juan Tumbrige, Joaquín Polo, Dámaso Hajar, Pevedilla [o Peredilla], José Salas, Jesús Carriedo y Andrés Martínez. Excepto el primero, los negocios de todos ellos se inauguraron cerca del año en que lo hicieron aquellos socios, con la diferencia de que pagaban un peso al erario, la cotización más baja en 1863.

John Tumbrige venía trabajando como fotógrafo desde 1858 en la ciudad de México. Para ese año anunciaba como una novedad llegada de Londres los retratos sobre tela o hule y ofrecía enseñar el "novedoso" método⁶⁴. No obstante que todavía se le halló como propietario de un estudio fotográfico hasta 1864, no logró incorporarse a la nueva dinámica impuesta por la tarjeta de visita y pronto desapareció de los registros de la hacienda pública

⁶³ El Tiempo Ilustrado, 14 de enero de 1906.

⁶⁴ Diario de Avisos, 12 de diciembre de 1858. Tomado de F. Ríos Zertuche Op. cit. p.70

metropolitana.

Joaquín Polo fue, tal vez, hijo de Maximino Polo. Muy cercano a Tumbrige en su experiencia laboral, Maximino ya contaba con 54 años de edad cuando lo encontramos, hacia 1863, fotografiando en la calle del Coliseo Viejo, mientras que Joaquín, nuevo en el ramo, retrataba en la de Don Juan Manuel. Este último, sin embargo, no logró estabilizar su negocio; tan sólo se mantuvo por cerca de cinco años en la profesión, mientras que Maximino siguió cosechando frutos con la cámara, logrando atraerse una clientela que lo mantuvo activo por más de diez años en el mismo domicilio. Por cierto que una de las especialidades de éste había sido, hacia 1859, el retrato de personas montadas a caballo.

Similar a la trayectoria de Joaquín Polo fue la de Pevedilla [o Peredilla]. Quizás la competencia pronto los hizo desistir. De Híjar se sabe aún menos que de los otros. Con excepción de Andrés Martínez -que permaneció por más años- los dos restantes, Carriedo y Salas, alcanzaron a dejar huella en la fotografía hasta mediados de la década de los setenta. Sus talleres cesaron sus actividades al declinar el comercio de la tarjeta de visita en la ciudad de México. Tal vez los cambios de ubicación que reconocieron sendos establecimientos hayan sido un indicio de su afán por sobrevivir a la competencia y, por lo tanto, del tesón con que procuraron mantenerse activos. Jesús Carriedo empieza su labor en la calle de Los Sepulcros de Santo Domingo (hoy República de Brasil, a la altura del templo de Santo

Domingo), y diez años después se hallaba en un lugar de mayor afluencia comercial, en la calle del Espíritu Santo (hoy Motolinía). A José Salas, por su parte, se le localiza, inicialmente, entre sombrererías, mercerías y pequeños gabinetes de hilos y encajes, en el Portal de Mercaderes; sin embargo, procurando ganar un mejor panorama, hacia 1873 se instala en el local número cuatro de la segunda calle de San Francisco, el mismo que ocupó la sociedad Cruces y Campa en sus comienzos y que abandonó al cabo de cuatro años.

El establecimiento inaugurado por Andrés Martínez en Escalerillas 14 -a espaldas de la Catedral-, a fines de los cincuenta, fue un modesto testigo de la aparición del estudio de los jóvenes socios. Su público fue más bien de mediana categoría, lo mismo que su trabajo. Sin duda la participación de los descendientes del fundador del taller de fotografía contribuyó para que la firma de Martínez persistiera con el cambio de siglo, manteniendo discreta, pero tenazmente, sus servicios al público interesado en hacerse retratar.

7. El titubeo de los litógrafos y de otros iniciados en el arte pictórico

La inquietud que despertó el relativamente nuevo negocio de la fotografía, entre quienes se dedicaban a oficios relacionados con la producción o reproducción de imágenes, la reconocemos en la trayectoria seguida por Luis Inclán. Este avezado conocedor del arte de la charrería, además de la

literatura -cuya obra más importante: Astucia, sería publicada en 1865-, había venido ejerciendo con asiduidad, desde 1850, el trabajo de impresor de estampas litográficas en el local 8A (después registraría el número 7) de la calle de San José del Real de la capital del país⁶⁵. No conforme con lo que había logrado hasta entonces y sin desatender su profesión, extendió sus labores hacia la fotografía. Ya para 1863 se registraba como dueño de un establecimiento que para tales propósitos había acondicionado en la calle de Donceles. Sin embargo, poco duró en tal situación pues en el curso de 1865 ya se había replegado a lo que, en principio, había empeñado sus esfuerzos: su trabajo de impresor y escritor⁶⁶.

Al parecer, la breve incursión de Inclán en la fotografía no fue del todo insignificante; a juzgar por sus instalaciones le fue asignada una cuota mensual de dos pesos, equiparable a una mediana categoría.

Con Juan Abadiano pasó algo distinto de lo sucedido a Inclán. Todo parece indicar que entre los de su familia se cultivaba el gusto por las artes gráficas y los impresos. Aunque no se puede precisar con exactitud el parentesco, se sabe que el joven José Abadiano era propietario de una librería a principios de los setenta, misma que se localizaba en la calle de Academia. En semejantes circunstancias se hallaba Francisco Abadiano desde 1864, sólo que en la primera

⁶⁵ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales, ciudad de México, 1850.

⁶⁶ AGN. Ramo: Hacienda. Calificaciones de establecimientos industriales. 1865.

calle de Santo Domingo y, por si no fuera suficiente, se tiene conocimiento de que otros dos con el mismo apellido se encontraban estudiando en la Academia de San Carlos por ese tiempo. Mientras tanto, Juan Abadiano ya era responsable de una imprenta ubicada en el número 13 de la calle de Escalerillas⁶⁷.

Curiosamente, desde 1855 un Luis Abadiano estaba inscrito como impresor en aquel establecimiento de Escalerillas⁶⁸. No se descarta la posibilidad de que se trate de nuestro personaje, pues los registros erraban con mucha frecuencia los nombres y bien pudo haber sido que al transcribirse haya sido alterada la inscripción del susodicho Juan Abadiano. Sea lo que fuere, la relación presentada confirma que, familiarizado con planchas entintadas, lápices y pinceles, la opción de la cámara fotográfica se presentó sin dificultad entre las aspiraciones del virtual fotógrafo, a quien ya encontraremos embarcado en el nuevo oficio, bajo la firma de Abadiano y Pérez, a mediados de 1868⁶⁹.

Ciertamente el tránsito fue paulatino pues antes de decidirse por el oficio inaugurado por Daguerre su imprenta ya se contaba entre las casas distribuidoras de colecciones fotográficas de monarcas del mundo, notabilidades científicas, artísticas y literarias⁷⁰. Así, cuando los

⁶⁷ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón... 1863.

⁶⁸ AGN. Ramo: Hacienda. Calificaciones de establecimientos industriales. ciudad de México, 1855.

⁶⁹ La Iberia, jueves 30 de julio de 1868.

⁷⁰ El Cronista de México, 18 de abril de 1865. Tomado de F. Ríos Zertuche, Op. cit. p.101.

socios Cruces y Campa se localizaban en el número cuatro de la calle de Empedradillo, Juan Abadiano reportaba un establecimiento, probablemente con aspiraciones parecidas a las de aquéllos, en la primera calle de Plateros, a escasas tres cuadras de donde se hallaba el otro⁷¹.

Tal era la situación que compartían los fotógrafos en la ciudad de México mientras se mantuvo activa la sociedad Cruces y Campa. No fue fácil para ellos consolidar la primacía de su establecimiento aunque, ciertamente, en poco tiempo ganaron fama.

⁷¹ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de derecho de patente.
Primera recaudación. s/f.

8. El ajetreo de los primeros años

Para echar a andar un estudio propio los socios Cruces y Campa se involucraron en una dinámica que tal vez resultó difícil de afrontar, sobre todo en el caso de Luis Campa quien no sólo se comprometió a compartir la responsabilidad del estudio fotográfico, sino que no renunció a su decisión de continuar enseñando el manejo de la punta de acero, la preparación del papel barnizado y las planchas de cobre a los estudiantes de grabado en aguafuerte.

Algunos otros ajetreos acompañaron los primeros años de la prestigiada sociedad. Se sabe que Antioco Cruces permaneció durante 1865 en París, estudiando y practicando la fotografía en la casa del retratista Bacard⁷². Al año siguiente Luis Campa se ausentó de México; viajó a París y España, becado por la Academia de San Carlos, con el propósito de adquirir instrumentos para su clase, así como mayores conocimientos en el grabado⁷³. Luego, a mediados de 1866, trasladan su estudio a un gabinete provisional primero en la calle de Escalerillas (a espaldas de la Catedral) y luego a la de Vergara (donde se encontraba el teatro del mismo nombre), para instalarse posteriormente en su domicilio de Empedradillo (a un costado de la Catedral). En medio de

⁷² Ver El fotógrafo... Por lo que indican los retratos que llevan la firma de Bacard, éste fue un establecimiento fotográfico parisino de prestigio, que comercializó en México una serie de retratos de hermosas tiples europeas.

⁷³ ASC. Documento 6419, . También confróntese Báez Macías.

ese trajín el prestigio que pronto ganó el estudio no se vio menguado, ni tampoco se interrumpió el trabajo fotográfico. Acaso tuvo que ver en ello la participación de otro fotógrafo: José María de la Torre.

José María de la Torre había desempeñado anteriormente el cargo de fotógrafo en la Cárcel Nacional⁷⁴. Luego se le halla inscrito entre los causantes establecidos en la ciudad de México, en la Hacienda Pública del año de 1863, con la patente de fotógrafo⁷⁵. Casualmente en ese mismo año el establecimiento fotográfico ubicado en el número 4 de la segunda calle de San Francisco había consignado en otros legajos el nombre de Cruces y Campa, aunque había registrado como dueño a un señor apellidado Torres⁷⁶. En efecto, se trataba del mismo José María de la Torre quien dos años después de la fecha referida manifestó al erario público el mismo establecimiento fotográfico de San Francisco, sólo que esta vez no quedó inscrito el citado nombre⁷⁷. No obstante las referencias, se advierte que la colaboración de De la Torre no fue la misma que la desempeñada por Cruces y Campa, en quienes recaía el liderazgo absoluto del negocio. La evidencia se halla en los sellos acuñados en el reverso de los retratos que salieron del gabinete de fotografía del

⁷⁴ ACM. Ramo. Empleados de Cárceles. Doc. 897, legajo. 1.

⁷⁵ AGN. Ramo: Hacienda. Libro auxiliar de establecimientos industriales. Año de 1863. Recaudación del periodo septiembre-diciembre.

⁷⁶ AGN. Ramo: Hacienda. Padrón de establecimientos industriales. 1863.

⁷⁷ AGN. Ramo: Hacienda. Calificaciones de establecimientos industriales. 1865.

número 4 de la segunda calle de San Francisco en aquellos años, a todos los acompaña la firma de los dos miembros fundadores del establecimiento. Tal vez su participación respondió a necesidades de orden administrativo o financiero, a causa de las cuales pudo haber figurado como titular del negocio conocido como de Cruces y Campa, entre los años de 1863 y 1865. No hay que olvidar que Cruces estuvo en París en ese último año; quizás debido a ello De la Torre se responsabilizó del estudio ya que, después de todo, Luis Campa tampoco podía hacerse cargo completamente del negocio, pues no podía desatender sus clases en la Academia. No obstante lo señalado, tampoco se puede descartar la posibilidad de que por alguna circunstancia específica, ajena al trabajo, tanto Luis Campa como Antioco Cruces hallan tenido que abstenerse de aparecer registrados como dueños del conocido gabinete de fotografía.

Por otra parte, existen evidencias de que la sede donde aquellos socios inauguraron su estudio apareció consignada con la firma de "Campos y Torre", acompañada del escudo imperial de Maximiliano⁷⁸ (que nos sitúa entre los años que van de 1864 a 1867). Por fortuna se puede precisar el tiempo del cual data esa referencia. Recientemente se ha concluido un trabajo donde se aclara la situación de esa firma, tan poco común entre los ejemplares fotográficos revisados⁷⁹.

⁷⁸ Esta información se halló en algunos retratos tarjeta de visita.

⁷⁹ Ver Arturo Aguilar, La fotografía durante el Imperio de Maximiliano, 1864-1867. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp.37 y 38.

Tan pronto como Cruces y Campa se mudan del número 4 de la segunda calle de San Francisco⁸⁰, el establecimiento ubicado en ese lugar, el cual permanece activo en la misma especialización, queda bajo la dirección de José María de la Torre y de Julio de María Campos. En ese tiempo el último de ellos había sido nombrado por Maximiliano "fotógrafo de la corte"⁸¹, privilegio que no dudaron en notificar los recién asociados, al acuñar la insignia imperial en su monograma. Es posible aclarar, a partir de la información hallada por Arturo Aguilar, que De la Torre se hizo cargo del gabinete fotográfico de Cruces y Campa entre marzo y julio de 1866. Luego, tan pronto como nuestros socios se separan de José María de la Torre éste decide probar suerte con el condecorado fotógrafo imperial (suerte que, por cierto, no les asiste por mucho tiempo).

Una vez instalados en el número cuatro de la calle de Empedradillo, el local se convirtió en el domicilio definitivo de los prósperos socios.

9. El establecimiento de Empedradillo y el privilegio de la fama

Con el nuevo estudio fotográfico que prometía el lujo y la comodidad que ofrecían en ese tiempo los talleres de Europa⁸², Cruces y Campa ganaron estabilidad y la

⁸⁰ El Pájaro Verde, julio 23 de 1866.

⁸¹ Ver Casanova R. "Usos y abusos..." p.36 y Aguilar Arturo. Op. Cit. p.38.

⁸² El Pájaro Verde, julio 23 de 1866.

consolidación de un proyecto profesional (fig. 2). Las nuevas instalaciones parecían reflejar el estatus adquirido por aquellos socios, quienes en 1866, precisamente, reciben el que acaso fue su primer reconocimiento público: la distinción del mérito civil en la ciudad de México⁸³. Ciertamente en ese tiempo ya se les requería para hacer retratos oficiales, como da cuenta el retrato de los miembros de la junta de notables del Imperio de Maximiliano. Asimismo, en el interior del país pronto se habló de la notabilidad de la compañía Cruces y Campa, como se advierte la ocasión en que los socios visitan la ciudad de Querétaro, en 1868⁸⁴. El reconocimiento de su obra llegó a acreditar a Cruces y Campa como consumados conocedores de su oficio; ello los involucró en el dictamen de una solicitud de privilegio requerida por el Ministerio de Fomento con motivo de la presentación de una supuesta invención para la fotografía que se practicaba en México, defendida por un colega suyo⁸⁵.

Los méritos señalados pronto se vieron ratificados a

⁸³ El Fotógrafo... loc. cit. En mayo de 1866 tuvo lugar en la capital del país una exposición nacional de productos industriales, agrícolas, mineros y objetos del campo de las bellas artes, para preparar la asistencia de la representación mexicana a la Exposición Universal de París que se celebraría el siguiente año. Tal vez fue en ese evento cuando Cruces y Campa recibieron la medalla referida. Ver Eloisa Uribe et al. Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984. p. 139.

⁸⁴ Ver Priego Ramírez, Patricia y J. A. Rodríguez, La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930. México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989. p. 50.

⁸⁵ AGN. Ramo Fomento, serie Patentes, caja 10, expediente 626.



2. Calle de Empedradillo esquina con 5 de Febrero.
En el extremo izquierdo de la fotografía se alcanza a ver
el estudio fotográfico ubicado en el número 4, ca. 1895.

nivel internacional en el momento en que los prestigiados socios participan en la Exposición Internacional de Filadelfia, celebrada en 1876 para conmemorar el centenario de la independencia de los Estados Unidos. Era la primera vez que unos fotógrafos mexicanos eran premiados en un evento de tal importancia. Exhibiciones semejantes, que tenían como propósito dar a conocer los mejores productos industriales del país sede y de los invitados, ya habían sido convocadas con anterioridad (en París y Londres) y en ellas la fotografía ya tenía reservado su espacio. En Filadelfia no fue distinto; el pabellón de la Asociación Fotográfica del Centenario registró más de 60 fotógrafos participantes, provenientes de Europa, Latinoamérica, Japón, Rusia y de los mismos Estados Unidos⁸⁶. Los trabajos enviados fueron muy diversos, se registraron vistas de paisajes, "ensayos de animales", retratos fotográficos, imágenes coloreadas impresas en cristal, fotografías impresas en espejo, retratos estereoscópicos coloreados, miniaturas coloreadas, fotografías de edificios públicos, fotografías geológicas, fotografías de la luna, fotografías de escultura y pintura, reproducciones fotolitográficas, cromofotografías y fotograbados.

La sección mexicana estuvo representada por Zayas, la señorita Vicenta Salazar y Cruces y Campa⁸⁷. De ellos

⁸⁶ United States Centennial Commission, International Exhibition, 1876, Official Catalogue. "Part II. Art Gallery, Annexes, and Ot-door Works of Art". Department IV.- Art" Cambridge, River Side Press, 1876. pp. 144-145.

⁸⁷ Philadelphia International Exhibition, 1876. Mexican

únicamente la pareja asociada figuró entre los galardonados. Según el reporte de premiaciones fueron cerca de 25 los fotógrafos condecorados con medalla y diploma por la excelencia técnica en los procesos aplicados, la excelencia artística y el género abordado (geología, antropología, arquitectura y retrato)⁸⁸. La obra de Cruces y Campa fue elogiada en su calidad de retrato fotográfico. Lo que se comentó de la obra de los "artistas mexicanos" fue la "magistral iluminación" de algunos retratos, así como la aplicación de "un nuevo procedimiento, especial de aquellos socios, que aísla la figura del fondo dando a ésta una vaguedad admirable que realza á aquella de un modo singular, atrayendo desde luego la mirada del observador sobre el busto de la figura."⁸⁹. (Desafortunadamente no se conocen los retratos enviados a tal exposición -entre los cuales se incluían miniaturas esmaltadas- para observar las cualidades mencionadas.)

Es preciso señalar también que entre los mexicanos inscritos en el departamento de Arte únicamente dos fueron distinguidos por el mérito de su obra: Cruces y Campa con sus retratos fotográficos y José María Velasco por su pintura "El

Section. Special Catalogue and Explanatory Notes,
Philadelphia, Dan, F. Gillin Printer, 1876, p.30.

⁸⁸ United States Centennial Commission. International Exhibition, 1876. Reports and Awards. Group XXVII,
Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1876. pp. 82-83.

⁸⁹ La Colonia Española, marzo 15 de 1876. Tomado de María de la Concepción de la Fuente, La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1984. p.279.

Valle de México"⁹⁰.

Acaso ese profesionalismo fue el producto de un trabajo bien organizado del cual casi nada se sabe. Sin embargo, algunos indicios llevan a suponer que contaron con la colaboración de personal calificado; tal vez uno de ellos fue José Escudero y Espronceda (el pintor retratista que había plasmado en sus lienzos a varios capitalinos de la alta sociedad y a notables figuras como Lerdo y el presidente Juárez⁹¹).

Tal vez Escudero y Espronceda colaboró con la compañía de Cruces y Campa durante los primeros años de la década de los setenta. La pista se halla en un permiso solicitado por éste al Cabildo de la ciudad de México (el 27 de octubre de 1871), para hacer copias fotográficas de los retratos de los presidentes⁹². Luego, la misma pista se encarga de aclarar que el señor Escudero había sido encargado por la compañía para obtener el permiso de sacar esas copias⁹³. Quizás el pintor tuvo que ver con el retoque y la iluminación de las fotografías y no precisamente con la cámara.

Sin duda la profesión fotográfica aseguró un holgado nivel de vida a aquellos prósperos socios. De acuerdo con las estadísticas de 1873, Luis Campa tenía 38 años de edad, era

⁹⁰ Se trata del "Valle de México tomado desde el cerro de la Magdalena en la Villa de Guadalupe".

⁹¹ Ver La Iberia, 11 de enero de 1874, en: Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en México en el siglo XIX. t. II, México, Imprenta Universitaria, 1964. p. 32.

⁹² Boletín Municipal del Ayuntamiento de México, 28 de octubre y 3 de noviembre de 1871.

⁹³ ACM. Libro 2278, Expediente 33.

viudo, no tenía hijos y se contaba entre los vecinos de la calle de Empedradillo número cuatro. Hacía tiempo que había abandonado el barrio de Santa María, de donde luego se mudó a la calle de Santa Clara número 13⁹⁴, una céntrica habitación más confortable, seguramente, que la de sus años estudiantiles. (Quizás ni siquiera llegó a vivir, precisamente, en el número cuatro de la calle de Empedradillo y sólo por comodidad registró el domicilio del estudio como lugar de residencia.) Para entonces Antioco Cruces era propietario de una casa ubicada en el número 10 1/2 de la calle de Santa Isabel (donde ahora se halla el Palacio de Bellas Artes), misma que contrataba el servicio de tres domésticos⁹⁵. Era padre de seis hijos y viudo también.

10. Los años postreros

Después del éxito en Filadelfia poco tiempo les quedó a Cruces y Campa para gozar el prestigio que ganaron juntos. Su monograma se ve por última vez en 1877. A partir de esa fecha desaparece la famosa firma comercial, no obstante que el establecimiento de Empedradillo continuó ofreciendo sus servicios retratísticos bajo la responsabilidad de Antioco Cruces.

La fama que conoció el estudio fotográfico instalado a un costado de la catedral Metropolitana permaneció en la

⁹⁴ Báez Macías, Eduardo, *Op. cit.*, p.309

⁹⁵ ACM. Padrón...

memoria social capitalina hasta los últimos días del siglo XIX. Cruces se encargó de cuidar celosamente la reputación del lugar. Ante una sociedad que al despuntar el siglo XX le adjudicaba a aquél el mérito de ser el "decano de la fotografía metropolitana", probablemente le resultó ventajoso reconstruir su historia profesional como fotógrafo a partir del lugar donde trabajó hasta los últimos años del siglo pasado, es decir, del estudio de Empedradillo. Llama la atención que las dos ocasiones en que fue recordada la figura de Antioco Cruces en la prensa de principios del siglo XX⁹⁶ permanece callada su sociedad con Luis Campa, lo mismo que sus primeros años de éxito fotográfico compartidos con su compañero de trabajo en el local de la segunda calle de San Francisco. La trayectoria profesional que se difundió del Cruces maduro refiere su inicio en el año de 1866 y omite el nombre de quien fue su socio durante quince años. Al parecer, esa amnesia tienen un propósito concreto: destacar la perseverancia profesional de Cruces e ignorar al desertor de la empresa, quien prefirió continuar en su oficio de grabador.

Ciertamente entre sus setenta y setenta y cinco años de edad (hacia 1906) Antioco Cruces seguía todavía activo en la fotografía. Se había venido encargando de la dirección de los talleres fotográficos del Ministerio de Guerra y, asimismo, se había desempeñado como fotógrafo de la Cárcel de la

⁹⁶ Ver El Fotógrafo... y El Tiempo...

Ciudad⁹⁷. Ya no reportaba para entonces el estudio de la calle de Empedradillo, sino que remitía su establecimiento a la esquina de Portacoeli y Balvanera. Luis Campa, por su parte, aún conservaba su nombramiento de profesor de grabado en lámina en la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1903; se acercaba, sin embargo, al final de su labor docente. Contaba con 70 años de edad cuando fue cesado de su cargo, debido a los cambios de los planes de estudio⁹⁸. Con todo, en 1908 los archivos de la Escuela consignaron para Luis Campa una gratificación por cargo en la comisión organizativa en trabajos escolares de grabado. Hacía poco más de 30 años que había abandonado la fotografía. Acaso esa doble profesión temporal y su perseverancia en el grabado sea el rasgo singular en la trayectoria profesional de Luis Campa y, por la misma razón, un caso especial en la historia de la fotografía mexicana.

No fueron pocos los años que trabajaron asociados Cruces y Campa; además, los méritos que alcanzaron les reservó un privilegiado prestigio. Fue en vano el intento de Cruces por ensombrear la colaboración de su socio. Ciertamente el tiempo se ha encargado de fundir en uno solo los dos nombres, al grado de que hoy en día Cruces y Campa es, para muchos, el nombre de "un fotógrafo mexicano del siglo pasado". Su anagrama acompaña a muchas tarjeta de visita que ofrecen el privilegio de imaginar un rico álbum de retratos donde es

⁹⁷ Ver El Fotógrafo, junio de 1901, núm. 12. pp. 231-232.

⁹⁸ AGN. Ramo: Instrucción Pública y Bellas Artes, Caja 17, Expediente 6.

posible conocer no sólo a la crema y nata de la sociedad mexicana de la sexta y la séptima décadas del siglo pasado, sino también a la plebe urbana de aquellos años.

11. El público de Cruces y Campa

El estudio de Cruces y Campa fue preferido por aquellos que frecuentaron los saraos, las tertulias literarias, los salones aristocráticos o las elevadas tribunas de la ciencia y la política. Sin duda la refinada élite capitalina hallaba en esos retratos tarjeta de visita el medio idóneo para hacer alarde de su estatus social. Ciertamente, no dejaba de ser una minoría la que se hacía retratar con el fotógrafo, pues la pobreza dominaba entre la población capitalina al igual que en el resto de la República Mexicana.

Al mediar el siglo pasado la población de la capital del país se componía de un numeroso ejército de empleados, de los cuales tan sólo los sirvientes y los trabajadores de oficios no muy estables (billeteros, cargadores y voceadores entre otros) sumaban cerca del 80% del total de la población empleada⁹⁹. El precio de seis retratos tarjetas de visita era de dos pesos, es decir, el equivalente de lo que se pagaba por unos zapatones de cuero del país, o la mitad, aproximadamente, del precio de una chaqueta de alpaca -que no

⁹⁹ Ver Orozco y Berra Manuel, Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854. México, SEP, 1973. (SepSetentas núm. 112). p. 90.

era precisamente de las más finas¹⁰⁰, El sueldo más bajo de un dependiente de almacén era de 25 pesos mensuales¹⁰¹; lo que quiere decir que para una persona que percibía tales ingresos el desembolso por un juego de retratos era considerable; representaba un poco más de dos días de trabajo de un empleado medio de la ciudad de México. Tal situación explica la escasa asistencia de la clase media y de la población capitalina de bajos recursos económicos a los estudios fotográficos, durante la década de los sesenta.

Quizás durante los primeros años de trabajo los jóvenes socios recibieron más frecuentemente la visita del sexo femenino. Tal vez en su camino matutino a pie hacia la Alameda, que a decir de la condesa Kolonitz¹⁰² era uno de los más bellos paseos de la ciudad, que solía ser muy frecuentado por las mujeres mexicanas al salir de la iglesia, las elegantes transeúntes de mantilla y traje oscuro no resistieron la curiosidad de probar las habilidades fotográficas de Cruces y Campa. Tal vez el propio atractivo que tenía el paseo sobre la principal calle de la ciudad, animado por el comercio que se movilizaba en aquel lugar, estimuló el interés de las damas por ser retratadas en el nuevo estudio fotográfico. El esmerado aliño y la elegancia

¹⁰⁰ El Cronista de México, 16 de enero de 1862.

¹⁰¹ Pérez Hernández, José María, Estadísticas de la República Mexicana.. México, Guadalajara, 1862. Citado en: Gayón y Córdoba, María, Op. cit. p. 40.

¹⁰² La condesa Paula de Kolonitz formó parte del séquito de la emperatriz Carlota durante la travesía de Miramar a Veracruz. Tomado del prólogo del libro: Condesa Paula de Kolonitz. Un viaje a México en 1864. México, Sep-Setentas, 1976.

en el vestido de aquellas mujeres que conocemos por su fotografía identifica, en la mayoría de ellas, su buena crianza. De las allegadas a la corte de Maximiliano y Carlota, la bella princesa de Salm-Salm¹⁰³ se cuenta entre las que prefirieron los servicios de aquella sociedad fotográfica.

La clientela de Cruces y Campa no se distinguió por sus diferencias ideológicas, lo mismo republicanos que monárquicos, juaristas que lerdistas, miembros de la orden de Guadalupe, damas de la corte de Carlota, escritores liberales o reacios conservadores solicitaron los servicios de la famosa sociedad fotográfica. No se sabe de ningún compromiso de trabajo oficial contraído con el gobierno mexicano, sin embargo, los retratos delatan la preferencia de la élite en el poder por el estudio de Cruces y Campa. Su situación, incluso, no varió con la instauración del Imperio de Maximiliano; quizás tuvo que ver en ello el tardío nombramiento del fotógrafo oficial de la corte.

La fisonomía de los republicanos que apoyaron la restauración de la República sucedió, desde fines de 1867, a aquellos dignatarios palaciegos que habían favorecido anteriormente los servicios de aquellos socios. Antes de quedar minimizada la imagen de la iglesia católica de aquellos años imperiales, parte de la grey ya había puesto a buen resguardo su efigie al posar ante la cámara fotográfica.

¹⁰³ La princesa Inés de Salm-Salm, Agnes Le Clercq, fue la esposa del príncipe Félix de Salm-Salm, coronel, primer ayudante de campo de emperador Maximiliano en Querétaro.

También ante ella lucieron su apostura algunos prohombres del periodismo, las letras y el arte. Escasean en esta relación los retratos de niños, de grupos de amigos y de grupos familiares; acaso esas fotografías siguen perteneciendo a las reservadas páginas de los álbumes familiares, que no fueron considerados como fuente documental para esta investigación.

Entre todos aquellos que conocieron los rigores de una sesión de pose en el estudio de Cruces y Campa se distingue un nutrido sector representativo del pueblo menesteros que transitaba por las calles de la ciudad de México. Debemos imaginar que su visita no fue precisamente en calidad de clientes interesados en que se les tomara un retrato (la referencia salarial comentada arriba permite suponer que a duras penas hubieran juntado lo suficiente para pagar el juego de retratos), sino más bien en calidad de modelos elegidos escrupulosamente por nuestros socios. No es de dudar que hayan consentido posar ante la cámara a cambio de una gratificación, o quizás pudieron haber sido obligados a asistir a las sesiones fotográficas que tenían lugar dentro del estudio. No se sabe a qué costo, el caso es que Cruces y Campa tenían en mente un proyecto muy preciso: hacer una colección fotográfica de tipos populares¹⁰⁴.

Acaso en circunstancias distintas a las anteriores un pequeño grupo de la tribu kikapú conoció también los alfombrados salones del estudio de Cruces y Campa. Tal vez no

¹⁰⁴ Más adelante se comentará en este texto la colección de tipos populares de Cruces y Campa.

fue su deseo hacerse retratar por los fotógrafos, pues eran individuos que pertenecían a un mundo comunitario dedicado a la cacería y que nada tenía que ver con la cultura moderna. Seguramente les era ajeno el interés de hacerse tomar una fotografía. Se puede pensar que tampoco desempeñaron el papel de modelos, conseguidos por voluntad de nuestros fotógrafos, pues sólo en ocasiones especiales algunos representantes llegaron a la ciudad de México en calidad de comisionados para negociar con el gobierno central asuntos relativos a su tribu. Queda suponer un tercer interesado, probablemente alguna oficina del gobierno que deseaba guardar el recuerdo de la presencia en la ciudad de México de ese peculiar grupo de indios del estado de Coahuila.

No hay referencias concretas que ayuden a justificar los retratos que les fueron tomados a los kikapoos, ni a precisar la fecha en que fueron fotografiados. Entre las contadas visitas de delegados kikapoo a la ciudad de México se cuenta la que tuvo lugar en 1864, con motivo de una audiencia con el emperador Maximiliano. Se dice que en esa ocasión tuvieron una "pintoresca recepción"¹⁰⁵; acaso el protocolo de la recepción incluyó la sesión fotográfica en el estudio de Cruces y Campa. (Tal vez esa singular visita fue aprovechada

¹⁰⁵ Ver: María Teresa Sánchez Valdés y Raúl Reissner. "Después de la investigación científica (1862-1876)", en La antropología en México, panorama histórico. Vol. 1 Los hechos y los dichos, 1521-1880. Carlos García Mora coordinador. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987. (Biblioteca del INAH). Conviene señalar que los autores se apoyan en la información proporcionada por Jack A. Dabbs "The Indian Policy of the Second Empire" Essays in Mexican History. Austin, 1958. pp. 113-126.

también por los grabadores Castro, Campillo y Ramírez para dibujar la figura de tan singulares personajes¹⁰⁶). Con todo, no se descarta la posibilidad de que las fotografías hayan sido posteriores a la fecha comentada; quizás guardan la memoria de alguna de las distinciones que los kikapoos recibieron por parte del gobierno central en reconocimiento a sus proezas militares, defendiendo los territorios de Coahuila y Nuevo León de los ataques de los apaches y comanches¹⁰⁷. Tampoco se excluye la posibilidad de que algunos miembros de la tribu kikapoo hayan sido retratados entre 1875 y 1876 con motivo de las negociaciones entre la cancillería mexicana y el gobierno norteamericano, relacionadas con su traslado a Estados Unidos¹⁰⁸. Sea lo que fuere, el caso es que aquellos socios se encargaron de hacer, dentro del estudio, algunos retratos de una pequeña delegación de kikapoos, los cuales se cuentan entre los más tempranos retratos fotográficos de indígenas tomados dentro de un estudio en la ciudad de México.

No fue la especialidad de Cruces y Campa la fotografía

¹⁰⁶ La nueva edición aumentada de México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país, editada en México por Debray, en 1869, incluye una lámina con un grupo de 10 kikapoos, con la siguiente inscripción al calce: "Presentados a Maximiliano 12 1865".

¹⁰⁷ Ver Luis González y González, "El subsuelo indígena" en: Historia moderna de México. La República Restaurada. Vida Social. Daniel Cosío Villegas coordinador. México, Editorial Hermes, 3ª ed., 1985.

¹⁰⁸ Los ficheros del Archivo de Relaciones Exteriores consignan documentación sobre indios kikapoos y lipanes relativos a la conducción a sus reservas en Estados Unidos con fecha de 1875, 1877 y 1878. Ver también: Alfonso Fabila. La tribu kikapoo de Coahuila. México, Secretaría de Educación Pública, 1945. (Biblioteca Enciclopédica popular. Núm. 50.)

de paisaje ni la arquitectónica. Tal vez a solicitud de algún cliente probaron la cámara estereoscópica para hacer algunas tomas a cielo abierto. Registraron, entre otros, el ascenso en globo de Joaquín de la Cantolla y Rico (el cual tuvo lugar en la ciudad de México en 1869 -según lo consigna la nota escrita al reverso de la fotografía-) e hicieron algunas tomas de la fábrica de textiles La Hércules de Querétaro. En ellas se echa de menos la cuidadosa composición que se observa en no pocas de sus fotografías de estudio. Por lo que se observa, no dominaban la cámara estereoscópica.

Otro tipo de trabajo del cual no estuvo exenta la próspera empresa, que tal vez cubría la demanda de cierta clientela que solicitaba trabajos especiales, fue el fotografiado de pinturas. Se tiene noticia de que fotografiaron algunas pinturas de los artistas de la Academia de San Carlos, entre ellos José María Velasco¹⁰⁹.

Entusiasmados por la moda de la tarjeta de visita Cruces y Campa no dudaron en elegir la especialidad del retrato, que era la que había garantizado estabilidad a los fotógrafos metropolitanos. Su empeño llegó a ser reconocido en su tiempo, no sólo por la clientela que se hizo retratar por ellos, sino por la crítica. Para 1872, Juan A. Mateos

¹⁰⁹ El Renacimiento, Periódico literario, México, enero 23 de 1869.

comentaba "la gran inteligencia" de la pareja de fotógrafos (junto con la de Valletto y Casanova) y se auguraba para la posteridad la celebridad de su nombre a título de "autoridades reconocidas en el mundo del arte"¹¹⁰.

¹¹⁰ México y sus costumbres, Ciudad de México, 24 de octubre de 1872.

SEGUNDA PARTE IMAGENES EN FOCO

1. La tarjeta de visita

En el transcurso de la sexta y séptima década del siglo pasado gran parte de la distinguida sociedad mexicana de la capital conocía la experiencia de posar para las cámaras de los fotógrafos. Para esos años el retrato fotográfico había ganado un espacio en los álbumes que toda familia identificada con lo moderno y de buen gusto, guardaba y presumía con orgullo a sus amistades. Seguramente entre la taza de té y la tertulia, se convidaba a los amigos a deleitar también los pequeños tesoros de la casa, entre los cuales se incluiría el álbum que, con celo y esmero, iba llenando sus páginas con retratos de amistades, parientes y personajes famosos. La posibilidad de conocer en aquellos años a muchos de esos personajes famosos la ofrecían, acaso todavía con cierta exclusividad, los pequeños retratos "tarjeta de visita". Algunos de ellos fueron reproducidos en cantidades extraordinarias. Se sabe que Cruces y Campa llegaron a vender veinte mil retratos del presidente Benito Juárez meses después de su muerte¹.

¹ Revista Universal, 9 de octubre de 1872. Tomado de Rosa Casanova "Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos, reos y sirvientes. 1851-1880". La Cultura en México, suplemento de Siempre!. México, D. F., noviembre 21, 1984.

A los veinte años de haberse dado a conocer oficialmente en París la técnica patentada por Daguerre ya se había involucrado aquélla en un proceso que facilitaba su extendida comercialización. El colodión húmedo aplicado en las placas negativas, combinado con el positivado en papel albuminado constituían el substrato de un proceso fotográfico que empezaba a industrializarse. Ello involucró la organización de tareas especializadas en el taller del fotógrafo, de modo que la dinámica de producción respondiera a la demanda². La tarjeta de visita fue el resultado de este novedoso proceso.

El abandono de su condición de ejemplares únicos, así como su reducido tamaño -de apenas 9 por 6 centímetros-, trae consigo un nuevo uso social de los retratos fotográficos: el intercambio y el coleccionismo de esas pequeñas fotografías. El retrato tarjeta de visita incide así, directamente, en una red de relaciones sociales que se establecen en torno suyo. Las altas esferas sociales y los notables de la sociedad mexicana son la temprana clientela que se hace retratar para regalar su retrato; pronto imitarán esa práctica otros estratos. Por lo pronto, el retrato fotográfico se convierte, entre la alta sociedad, en un imperativo³; es el transmisor

² Aún no se sabe nada acerca de la organización del trabajo en el taller de Cruces y Campa, sin embargo, es posible tener una idea del mismo a través de la detallada descripción de los estudios fotográficos parisinos elaborada por Jean Sagne, L'atelier du photographe, 1840-1940. Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

³ Los álbumes familiares que sobreviven de aquella época delatan ese imperativo social. La prima de Napoleón III, Julie Bonaparte, refería hacia 1856, que estaba de moda tener su propio retrato en cientos de copias para dárselos a los amigos. Ver Elizabeth Anne McCauley, A. A. E. Disdéri and the

ideal del autorreconocimiento; es la vía de legitimación de la identidad individual⁴. El afán de ser reconocido y aceptado por los demás se materializa en la imagen captada por la cámara. La confianza que se tenía hacia la técnica patentada por Daguerre, para los años sesenta del siglo pasado, no admitía cuestionamientos acerca de la fidelidad de la fotografía con la realidad. Se admitía que el retrato fotográfico era la imagen fiel del retratado. McElroy advierte que a través de los retratos tarjeta de visita se ven reflejadas las aspiraciones de los individuos retratados⁵.

Quien decidía hacerse retratar por un fotógrafo acudía al estudio con la convicción de que la imagen que de sí mismo resultara impresa sería dedicada a otras personas; se deseaba, entonces, ofrecer de sí mismo una imagen respetable. La tarjeta de visita era el medio fidedigno -el mayor adelanto tecnológico de la época- a través del cual era posible ser percibido por los demás. El retratado difícilmente se arriesgaría a ofrecer una imagen de sí mismo que no le agradara; su prestigio social iba en ello. El fotógrafo, por su parte, estaba comprometido a atender los requerimientos de su cliente. El retrato, entonces, no es más

Catre de Visite Portrait Photograph. Yale University Press, 1985. p.45.

⁴ Ver Corbin, Alain, "El secreto del individuo", en: Philippe Ariès y George Duby. Historia de la vida privada. Tomo 4. Madrid, Taurus Ediciones, 1989.

⁵ Ver Kith McElroy, Early Peruvian Photography. A Critical Case Study. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985. pp. 96-97.

que el resultado de la combinación de las aspiraciones del retratado y de la forma como el fotógrafo materializa tales aspiraciones.

El retrato tarjeta de visita habló por primera vez el idioma de la fotografía comercial, su propósito era halagar; era el portador del afecto y la admiración que deseaba comunicar el remitente. Su producción en serie y su masiva venta inauguró una necesidad que pronto se propagó entre diversos estratos sociales: estrechar los vínculos afectivos entre los allegados, así como divulgar la "imagen fidedigna" de personalidades famosas. Era una imagen que se hacían ex profeso para circular y permanecer ante la mirada de otros; era parte de los obsequios de cortesía que se intercambiaban los allegados; era, en suma, un medio para congraciarse con los demás. En su calidad de objeto hecho para agradar, debía poseer un código visual claro y directo. Su eficacia visual quedaba subordinada a la respetabilidad y al agrado; la aprobación social era su recompensa, de ese modo cumplían su función. La misión del fotógrafo se circunscribía a esos requerimientos primordiales; después de todo los retratos tarjetas de visita pertenecían al mundo de las diligencias amistosas y del coleccionismo.

En la actualidad los manuales de fotografía plantean que el retrato fotográfico comercial o profesional es fotografía de adulación. La tarjeta de visita fue el comienzo. Muchos de los retratos con ese formato imitaron el patrón aplicado a los daguerrotipos y a los ambrotipos, mismos que, a su vez,

contaban con el referente de la pintura y la escultura. En el taller de Cruces y Campa se imprimieron numerosas tarjetas de visita que reprodujeron los convencionales patrones retratísticos cuya tradición había afianzado el tiempo. A esa tradición contribuyeron los preceptos dictados por Disdéri, su inventor, para la tarjeta de visita.

Como parte de la organización del negocio fotográfico André Adolphe Disdéri publicó un manual que además de incluir información sobre químicos y fórmulas, puntualizó al detalle los requerimientos estéticos para obtener un buen retrato fotográfico⁶. De acuerdo con el manual del famoso fotógrafo francés, el retrato debía mostrar el parecido moral y físico del retratado. Tal premisa general era la misma que se manejaba en pintura; se trataba por tanto de un precepto generalizado en el retrato de aquella época⁷. Disdéri aconsejaba, por otra parte, que el retratista platicara con su modelo con el fin de que este último se expresara espontáneamente y se olvidara de adoptar posturas premeditadas. Sugirió, asimismo, la conveniencia de que la pose del modelo estuviera influida por la persona a la cual sería dedicado el retrato. Considerando esas propuestas generales definió ocho criterios esenciales para ser

⁶ El manual titulado Renseignements photographiques, se publicó en 1855. Siete años después reeditó el manual con el título de L'art de la photographie. Ver E. Anne McCauley. Op. Cit. p. 41.

⁷ Ver la Introducción de Felipe Gutiérrez, Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los caracteres de las escuelas antiguas y modernas. México, Tipografía literaria de Filomeno Mata, 2ª ed., 1895.

aplicados en un retrato fotográfico: 1) Revelado de la imagen total; con las formas perfectamente indicadas. 2) Fisonomía agradable y pose natural. 3) Total claridad. 4) Sombras, medios tonos y luces bien marcadas; luces brillantes. 5) Proporciones naturales. 6) Detalles en las sombras. 7) Pureza y claridad en la imagen. 8) Escenarios naturales; evitar los artificiales y matizados que provoquen contornos discordantes o duros⁸.

La receta dictada por Disdéri pronto se convirtió en un cliché, pese a que, en parte, las recomendaciones generales sugerían lo contrario.

Lo natural es una cualidad de primordial interés en el arte de aquel tiempo, de modo que la constante referencia a ese atributo revela la compenetración de Disdéri con esa valoración estética. En México esos preceptos dictados por el fotógrafo francés no violentaban los principios estéticos difundidos por la Academia de San Carlos. Basta con observar la semejanza en el manejo de la luz en el modelado de las figuras dibujadas por los estudiantes de la Academia (en relación con las recomendaciones anotadas por Disdéri en los puntos 3, 4, 5 y 6 -que se aplicaron de manera convencional en los retratos tarjeta de visita-), para constatar la proximidad entre los preceptos establecidos para ambos medios. En esencia, el convencional retrato tarjeta de visita no fue muy distinto del retrato oficial de pie y de cuerpo entero de Napoleón III en traje militar pintado por Hyppolite

⁸ E. Anne McCauley, Op. cit., p. 42.

Flandrin, cuyo antecedente se remonta al tradicional retrato oficial que se practicaba en las cortes. Así, el patrón de la fotografía y la pintura era semejante. En ese patrón domina la formalidad de la representación en un escenario interior. En pintura, el manejo del escenario interior tenía que ver con las pretensiones de dignificar al modelo, dado que era necesario preparar la escena para dar cabida a la representación del retrato. No sólo solía predisponerse al modelo para esa representación, sino también los objetos que participaban en el escenario; igualmente se controlaba la luz. Para todo ello existía un código cifrado en el siglo XIX: el modelo irradiaba una apariencia agradable y serena; se procura simplicidad, unidad y equilibrio en la composición, con el fin de mostrar un todo armonioso; se coloca a la figura en el centro de la composición, como lo indicaban los manuales de pintura, "a dos cuerpos de distancia del que lo copia"⁹; solemos ver al modelo junto a algún mueble que le sirve de apoyo, y la luz -que es el recurso principal para reproducir las características del modelo- tiende a ser indirecta y abierta, de modo que incide en el modelo con suavidad, bañándolo al mismo tiempo por todas partes. En suma, esas cualidades se repiten en los retratos tarjeta de visita.

⁹ F. Gutiérrez, Op. cit. p. 29.

2. La fisonomía de la élite mexicana

2.1. La iconografía convencional

Las cualidades típicas en la tarjeta de visita incluían la pose de cuerpo entero, accesorios y fondos artificiales, una expresión facial tranquila, la disposición central de la figura, una suave iluminación que se proyecta desde arriba y lateralmente al modelo, un escenario interior y una frecuente disposición casual de los brazos y el torso. Cruces y Campa asimilan ese código en los retratos de muchos de los notables que posan para sus cámaras: militares, gobernantes y civiles. En esos retratos no queda la menor duda de que la actitud aristocrática adoptada por los fotografiados refuerza su elevado rango social (figs. 3 y 4).

Tan común como el retrato de pie y de cuerpo entero lo era aquél donde el modelo posaba sentado. Cruces y Campa aplicaron también esta pose entre los mismos notables mexicanos, como entre las principales damas. El esquema tradicional correspondía a una pose del cuerpo en tres cuartos de perfil con el rostro girado al frente y la mirada generalmente hacia la lente o fuera del campo escénico (figs. 5 y 6). La monotonía de la pose y del ángulo visual de la cámara suele limitar el acercamiento individual al retratado. La postura y la forma como se aproxima la cámara a su modelo refleja visualmente un código de representación, donde subyace una conducta que procura comprometerse con el honor. En un hombre del siglo pasado el honor tenía que ver -según



3. Cruces y Campa, Guadalupe Vázquez,
tarjeta de visita, ca. 1865.



4. Cruces y Campa, Agustín Argumedo,
tarjeta de visita, ca. 1870.



5. Cruces y Campa, Mariano Salas,
general de división,
tarjeta de visita, ca. 1864.



6. Cruces y Campa, Francisco Zarco,
periodista,
tarjeta de visita, ca. 1866.

Françoise Carner- con su posición social y económica, así como con su conducta personal, mientras que en una mujer se sustentaba en la honra sexual y la virtud¹⁰. Ciertamente pintores y escultores habían cifrado ya, desde hacía mucho tiempo, un patrón que resolvía esa preocupación moral. El mobiliario, por supuesto, también formaba parte de ese código de representación.

El mobiliario -que solía hacer las veces de soporte del modelo- así como la utilería empleada por Cruces y Campa para escenificar el retrato fotográfico fue totalmente convencional: sofás, sillas, rinconeras, columnas truncas y pequeñas mesas donde se observan quinqués, estatuillas de yeso, jarrones o canastillas con flores. Todos ellos tienden a conformar un ambiente sencillo en los retratos salidos de sus talleres, donde se descarta el exceso y se procura más bien lo sobrio. Los cortinajes, usados con gran mesura por Cruces y Campa no dejaron de ser utilizados en el estudio fotográfico de aquellos socios, después de todo cumplían una función práctica que consistía en cubrir el sujetador de torso que solía colocarse detrás del modelo.

Entre algunos fotógrafos, como Valletto, los telones pintados formaron parte del repertorio ensayado durante sus primeros años de trabajo y que con el tiempo fueron abandonando. En otros pareció haber sido el recurso más

¹⁰ Ver Françoise Carner, "Estereotipos femeninos del siglo pasado", en: Carmen Ramos Escandón et. al., Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México. México, El Colegio de México, 1987.

sencillo para arreglar el escenario. Su indiscriminado empleo sirvió de pretexto para ridiculizar el oficio. La sala donde tenía lugar la sesión de toma del retrato contaba con un repertorio prefabricado exclusivamente para los estudios fotográficos, de tal modo que la artificiosidad de la escenificación tendía a imponer imágenes muy afectadas. El siguiente diálogo imaginado por un cronista mexicano -donde el fotógrafo dialoga con su cliente- satiriza el uso excesivo de la ornamentación:

-¿Parado ó sentado?

-Mas bien sentado.

-Le pondré á V. un libro y un tintero en la mesa.

-Es inútil porque apenas deleetreo y no soy escritor.

-Entonces pondríamos una maceta de flores y un emparrado.

-No está bien eso, soy albéitar.

-Me lo hubiera usted dicho antes hago pintar una mula en el transparente.

-Bien pensado.

-Como eso no es posible, tomará usted en sus manos unas herraduras de macho.

-Caballero, el retrato es para mi novia.

-Méjor, eso querrá decir: "herrar ó quitar el banco".

-Perfectamente... pero... vea usted, la herradura es una cosa muy... muy...

-Entonces póngase usted la mano en la frente.

-¿Y la otra?

-En el estómago...

Figuraos queridas lectoras á un albéitar gordo, trigüeño, mal forjado, con rostro grosero, sentado en un campillo con dos amorcitos de cada lado, con una doncella y una ninfa á la ligera pasando por su cabeza deforme, y tendreis [sic] el conjunto más disparatado del mundo.¹¹

Cruces y Campa procuraron un empleo reservado y discreto de los telones de fondo (figs. 7 y 8). Esa constante

¹¹ México y sus...



7. Cruces y Campa, retrato de niña,
tarjeta de visita, ca. 1874.



8. Cruces y Campa (atribuida),
princesa de Salm-Salm,
tarjeta de visita, ca. 1866.

preferencia en sus retratos caracteriza, a primera vista, los trabajos salidos de su taller. Los fondos neutrales suelen mostrar una pared con sencillos revestimientos. De hecho, en el transcurso de sus quince años de labores su repertorio de decorados fue restringido.

El libro formó parte de la utilería habitual que los fotógrafos heredaron de la pintura de retrato. Este objeto, que intervino de manera convencional en el género retratístico, tan sólo como un objeto más para mantener ocupadas las manos del modelo, procuró no perder de vista su valor simbólico en algunos retratos hechos por Cruces y Campa; mantiene una cierta afinidad con quien lo lleva o con la escena. Estructura un mensaje preciso: la retórica de la "gente de razón"¹². Aniceto Ortega, quien además de su connotada reputación en México como gineco-obstetra, ejerció la composición y la crítica musical, es retratado por Cruces y Campa en una actitud de concentrada lectura (fig. 9) En el retrato de los tres periodistas (fig. 10), lo mismo que en el de la pareja donde el circunspecto caballero escucha atentamente la lectura de la dama (fig. 11), las páginas del libro son el punto en torno del cual los retratados interactúan, por lo tanto el elemento que estructura con precisión la acción compartida que representan aquellos elegantes individuos ante la cámara. Por lo demás, el libro

¹² El término se usaba comunmente para referir un estatus de superioridad que se establecía por la capacidad de leer; en oposición a éste se reconocía a los analfabetas que eran la "gente sin razón".



9. Cruces y Campa, Aniceto Ortega,
médico,
tarjeta de visita, ca. 1865.



10. Cruces y Campa (atribuida), grupo de
colaboradores de *La Orquesta*,
tarjeta de visita, ca. 1867.



11. Cruces y Campa (atribuida), retrato de pareja,
tarjeta de visita, ca. 1872.

figura en el retrato de los primeros diputados del estado de Hidalgo connotando en la imagen las tareas legislativas que atañen a los cargos adquiridos por esos personajes (fig.12). En suma, la mirada del espectador puede reconocer fácilmente que en esos ejemplos el libro se carga de su significado primordial; se disipa su pasiva función anónima para dar un énfasis a la imagen.

Un objeto poco utilizado hasta entonces en el retrato fotográfico fue el espejo que Cruces y Campa emplearon con el propósito de enriquecer visualmente la composición de la imagen (fig. 13). El espejo incorpora un plano adicional para mirar otra faceta más del rostro del modelo que posa ante la cámara. Se trata de un recurso ausente en la retratística mexicana. Requería del pintor mayor trabajo y, sobre todo, una idea sofisticada de retrato que tal vez no era del gusto de la clientela que los solicitaba. La referencia más cercana es el retrato de Madame Moitiesier pintado por Ingres, donde el perfil de la dama se refleja en el espejo. Al parecer el espejo no fue de la predilección de otros fotógrafos capitalinos, aunque sí lo llegaron a utilizar algunos fotógrafos europeos como el famoso retratista Pierre Petit. El espejo de grandes dimensiones únicamente se ha reconocido en algunos retratos de damas fotografiadas por Cruces y Campa durante sus primeros años de trabajo.

En la tradición pictórica occidental el espejo incorpora la parte que queda fuera del cuadro para dar, así, la totalidad del espacio donde sucede esa representación;



12. Cruces y Campa (atribuida), diputados del estado de Hidalgo, 1867.



13. Cruces y Campa (atribuida), retrato de mujer
con espejo, tarjeta de visita, ca. 1862.

también se le halla ligado con la coquetería y la vanidad, entre otros símbolos. En el retrato de Cruces y Campa se busca una imagen sencilla que poco tiene que ver con lo que se ha mencionado. Es, ante todo, un recurso que participa de la combinación del cuadro dentro del cuadro. En este caso, el espejo tiene el propósito de abrir la posibilidad de mirar desde dos ángulos distintos a la misma persona: además de la vista frontal o de tres cuartos, se observa su perfil. No por ello la composición deja de ser sencilla; domina en el centro del cuadro la figura completa de la joven retratada, en tanto que su perfil reflejado ocupa un extremo de la imagen. Al intentar ensayar el retrato dentro del retrato, el pintor hubiera tenido que ocupar un tiempo de trabajo mayor del que solía emplear para hacer un retrato. El fotógrafo, en cambio, quedaba liberado de esa dificultad. Empeñados en ensayar su ingenio Cruces y Campa no dudan en utilizar el espejo, conscientes de las variantes compositivas que añade tal objeto al retrato. Saben, de sobra, que cuentan con un instrumento capaz de plasmar en cuestión de segundos todo aquello que entra dentro del campo visual de la lente; asimismo, están conscientes de que basta con incorporar un objeto reflejante que multiplica ese plano visual -poco común, por cierto, entre el limitado y convencional repertorio de utilería del fotógrafo- para obtener un retrato diferente.

Las variantes observadas en los retratos de Cruces y Campa parecen decir mucho en un contexto donde, por lo común,

los fotógrafos solieron repetir esquemas preestablecidos que ponen de manifiesto, a su vez, el gran comercio del retrato inaugurado con la tarjeta de visita. El proceso de producción involucrado en esos pequeños retratos estaba organizado con base en el principio empresarial que requería de tiempos de trabajo breves. Así como el fotógrafo contaba con la cámara provista con un juego de cuatro lentes para atender el requerimiento de hacer varios retratos del mismo personaje en una sola placa, también necesitaba resolver con diligencia la pose y la composición del retrato, del mismo modo que potencializaba los procesos posteriores de revelado, impresión y montaje de las fotografías, valiéndose del empleo de personal técnico especializado en esos procesos. Así, el comercio del retrato estimuló el desarrollo de establecimientos subsidiarios de productos químicos, telones de fondo y utilería. El empleo de insumos prefabricados era parte del negocio de los retratos tarjeta de visita. Así, en esas circunstancias en que la nueva dinámica de trabajo que se aplicaba al retrato ordenaba las condiciones específicas en que se realizaban las tarjetas de visita, las variaciones en la utilería manejada en el estudio de Cruces y Campa resultan significativas.

2.2. Reflejos paralelos entre la fotografía y la pintura

La pose en el retrato fotográfico coincidió muchas veces con el patrón aplicado en la pintura. Tal coincidencia no sólo

respondía a la moda; ambas técnicas compartían, después de todo, restricciones similares en la práctica de su oficio. La necesidad de inmovilizar al modelo durante la sesión de pose afectaba por igual al pintor y al fotógrafo (figs. 14 y 15). A pesar de que la cámara sólo necesitaba un breve instante para la toma del retrato¹³, las limitantes de la técnica fotográfica condicionaban la pose del modelo. Así, la solución adoptada por el pintor resultó conveniente también para el fotógrafo.

En algunos casos la pintura de retrato de tipo académico que se realizaba en México a mediados del siglo pasado constituyó una fuente iconográfica para Cruces y Campa. La afinidad que a primera vista, encontramos en esos pequeños retratos con algunos pintados por los exponentes más famosos del género retratístico en el México de aquella época: Pelegrín Clavé y Juan Cordero, puede ser identificada como una transferencia de esquemas compositivos asimilados por el ojo de nuestros fotógrafos. Se puede suponer que el interés depositado en la solución de algunos de sus trabajos planteó

¹³ Sólo muy vagamente se puede estimar el tiempo de pose de un retrato fotográfico en aquellos años; diversas condicionantes modificaban el tiempo requerido. El estado del tiempo y la hora elegida para hacer el retrato (dado que la fuente lumínica provenía del sol), modificaban sensiblemente el tiempo necesario en la sesión de toma del retrato. Otros factores tenían que ver con lo anterior, como el equipo fotográfico con el cual contaba el estudio; el tipo de vidrio utilizado en los ventanales del estudio e, igualmente, el mantenimiento que solía dárseles a éstos; todos ellos tenían efectos directos en la calidad de la luz que penetraba en el interior del estudio. Tomando en cuenta lo anterior se puede estimar que el modelo debía permanecer inmobilizado frente a la cámara por dos o quince segundos, aproximadamente.



14. Moritz Rugendas, *Dona Manuela Pérez*,
óleo sobre tela, ca. 1831-1833.



15. Cruces y Campa, *Sra. Cervantes de Morán*,
tarjeta de visita, ca. 1865.

a Cruces y Campa la posibilidad de echar mano del bagaje que ofrecía el retrato pintado de acuerdo con las normas académicas, después de todo ellos habían aprendido esas normas,

En algunas tarjetas de visita se pueden identificar los modelos pictóricos que eligieron. La pose en el retrato de Rafael Cancino, pintado por Pelegín Clavé en la década de los cincuenta del siglo pasado, se repite en la fotografía de un joven no identificado retratado por Cruces y Campa (figs. 16 y 17). En ambos retratos se reconoce el mismo gesto del personaje que posa con soltura ante el retratista. Ese detalle otorga movimiento y espontaneidad al retrato, cualidad que no era común observar en las tarjeta de visita donde la rígida dignidad del modelo termina por imponerse ante la cámara. Con todo, persisten diferencias entre la pintura y la fotografía comparadas; los medios utilizados determinan esas divergencias. La corrección de la línea trazada por el pincel así como la elección de colores ofrecen resultados exclusivamente pictóricos; la cámara fotográfica en cambio, permanece atenta al instante, a actuar en el momento preciso en que el modelo esboza un gesto natural.

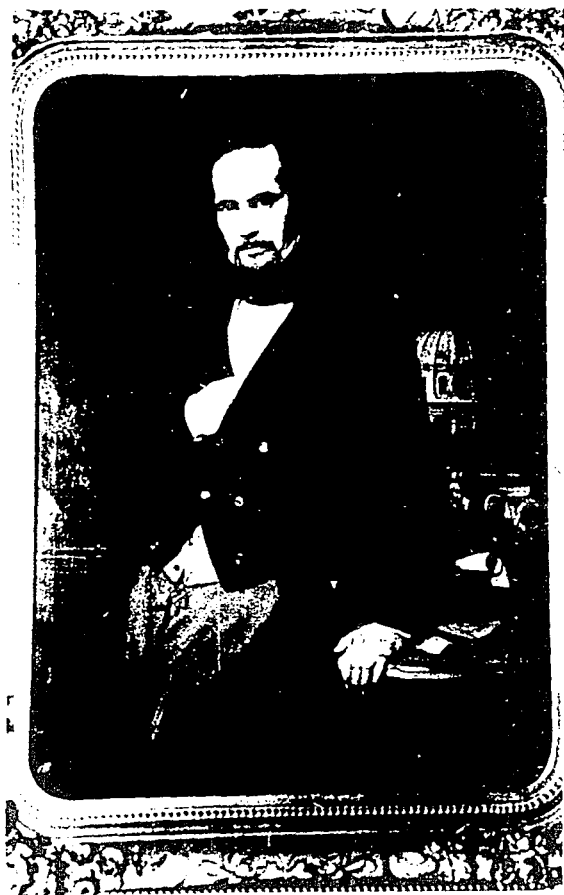
Otra similitud entre la obra de ambos autores se reconoce en la tarjeta de visita de Guillermo Prieto y el retrato al óleo de Lorenzo de la Hidalga (figs. 18 y 19). La actitud de ambos es semejante, no obstante que la representación de cada retrato sea distinta. Los elementos que se observan en la pintura: la cúpula de la iglesia de



16. Pelegrin Clave, *Rafael Canales*,
alcoy sobrio, L. ca. 1880



17. Cruces y Campa, retrato de varón,
tarjeta de visita, ca. 1865.



18. Pelegrín Clavé, *Loenzo de la Hidalga*,
óleo sobre tela, ca. 1850.



19. Cruces y Campa, Guillermo Prieto,
escritor,
tarjeta de visita, ca. 1868.

Santa Teresa -obra del sobresaliente arquitecto-, así como los objetos que están sobre la mesa, son elegidos como emblemas para caracterizar la profesión del retratado. Cruces y Campa, por su parte, retratan al poeta con un fondo neutral. No obstante que habían probado el uso del libro y de la mesa para retratar a otros personajes, en esta ocasión prescindieron de ellos; después de todo el libro en la mano se había convertido en un objeto de uso común en los retratos. La celebridad del "último veterano de la vieja guardia de la literatura patria"¹⁴ no necesitaba de artificio alguno. Así, la pose destaca tan sólo "los vivos pero pequeños ojos" del escritor, sus "anteojos de varilla de oro", lo mismo que su bigote gris y su piocha, que son los rasgos que caracterizan el perfil del destacado "poeta nacional".

En algunos retratos de mujeres también se han hallado referencias específicas de la pintura que se trasladaron a la fotografía. En el retrato fotográfico de una dama no identificada (fig. 20) Cruces y Campa resuelven una postura similar a la que aplica Juan Cordero en la Napolitana (fig. 21). En este caso se trata de dos cuadros pintados por el prestigiado artista mexicano durante su estancia en Roma, es decir, entre 1846 y 1853¹⁵, que se convierten en el

¹⁴ Tal es el mote que Vicente Riva Palacio le adjudica a Prieto. Ver su libro Los cerros. Galería de contemporáneos. México, Promexa Editores, 1979. p. 210.

¹⁵ Juan Cordero dio a conocer aquellos cuadros en 1850, durante la segunda exposición de la Academia. Tal vez ese fue el punto de contacto que aproximó a los alumnos de San Carlos, entre quienes se contarían, unos años después,



20. Juan Cordero, *Napolitana*,
óleo sobre tela, ca. 1850.



21. Cruces y Campa, *trato de mujer*,
tarjeta de visita, ca. 1860.

prototipo de éste así como de otros similares tomados por aquellos socios a mediados de la década de 1860.

La postura en los retratos comparados es similar: el rostro girado en dirección opuesta al torso y las manos -una apoyada en un mueble y la otra colocada suavemente sobre aquélla-. De ese modo se establece una armonía entre la gracia de la modelo y su belleza. El rostro de la joven elegida por Juan Cordero termina por otorgar sensualidad a la figura. Ciertamente la pose cuenta con el antecedente iconográfico de la madona en el cuadro renacentista de La Virgen con el Niño, pintado por el Perugino¹⁶. El óleo de Cordero consagra una singular imagen de belleza femenina donde lo sublime tiene una importancia fundamental. Se trata de un gesto ideal que contribuye a reforzar el modelo concebido por su autor; modelo que, por lo tanto, refleja una condición más etérea que terrenal. El retrato de Cruces y Campa se aparta de todo ello; el encuadre de tres cuartos de figura resta importancia a la expresión un tanto melancólica que se esboza en el semblante de la joven fotografiada, distrayendo, de este modo, el efecto emocional; la falda ejerce un contrapeso y le da un carácter distinto a la composición, en comparación con la pintura referida. En tanto que sólo miramos el busto de estas últimas, la atención se

Antioco Cruces y Luis Campa. Ver Elisa García Barragán, El pintor Juan Cordero. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y Fundación Juan Cordero, 1984.

¹⁶ El Perugino fue maestro de Rafael. La referencia mexicana no es casual, llega desde El Perugino a Juan Cordero a través de los prerrafaelistas y la Academia de San Lucas de Roma.

detiene precisamente en el rostro, mientras que en la fotografía lo emotivo queda atenuado al participar en el encuadre gran parte de la figura de la modelo. En suma, el recurso común del giro del cuerpo tiene un efecto diferente en los trabajos aludidos. Distintas son las técnicas; distintos los valores ponderados en la creación de la imagen.

Además de las poses resueltas en la pintura de retrato Cruces y Campa exploraron algunos patrones de composición ensayados por los pintores mexicanos de su tiempo.

Por lo general el manejo del escenario y de los planos en que se representa el retrato fotográfico de cuerpo entero, en formato tarjeta de visita, tiende a ser teatral: el personaje en el primer plano tiene un fondo detrás que es, en muchos casos, un telón pintado. Mediando entre ellos se disponen algunos elementos ornamentales que completan la ambientación: casi nunca falta una mesa o una silla, una balaustrada o una columna. En el retrato de Rosa Obregón de Uraga se modifica la monotonía de ese esquema (fig. 22). El escenario confeccionado para ambientar el retrato no tiene una simple función decorativa -como suele observarse en la mayoría de las tarjeta de visita-, sino que compone un lugar para la representación, con el propósito de concretar una composición precisa. A través de la conjunción de los planos que sugiere el escenario, Cruces y Campa resuelven un espacio que invita al observador a penetrar en el interior de una habitación, donde se halla sentada la persona retratada: una de las damas de palacio durante el imperio de Maximiliano. A



22 Cruces y Campa, Rosa Obregón de Uruga,
dama de palacio de la emperatriz Carlota.
tarjeta de visita, ca. 1865.



23. Juan Cordero, *Dolores Tosta de
Santa Anna*, óleo sobre tela, ca. 1855.

pesar de no ser muy agraciada, la mujer aparece ennoblecida por los fotógrafos; la escenografía y la forma en que está colocada la dama resuelven una imagen armoniosa. Esta fotografía y la pintura de Dolores Tosta de Santa Anna, pintado por Juan Cordero (fig. 23), delatan semejanzas.

Ante todo llama la atención la ventana abierta a través de la cual se miran las torres de la Catedral Metropolitana en ambos retratos. Este recurso escenográfico constituye un rasgo de verosimilitud buscado tanto por los fotógrafos como por el pintor. Cuando Cruces y Campa hicieron el retrato de la señora Obregón, su estudio se localizaba precisamente a un lado de la Catedral. Cordero, por su parte, nos sugiere que la representación de la señora de Santa Anna, la esposa del presidente en turno, tiene lugar en el lado opuesto al de los fotógrafos: el Palacio Nacional. La alusión a un espacio real está presente gracias a la supuesta vista del exterior desde el lugar donde posan las retratadas. Además de contar con la ventana abierta los dos retratos ganan profundidad espacial gracias al efecto que producen los ángulos donde convergen las dos paredes de la insinuada habitación; de esta manera, ambos retratos provocan la ilusión de penetrar en el interior de la estancia, con lo que logran un efecto de singular intimidad.

Esas semejanzas generales terminan por disponer, sin embargo, dos imágenes distintas. La naturaleza de los instrumentos utilizados en cada caso se encarga de disuadir su aparente cercanía. Si bien ambas personas aparecen de

cuerpo entero, situadas en el eje central de la composición y en similar actitud, es decir, con el rostro girado en dirección opuesta a la posición del cuerpo, la pose tiende, sin embargo, a destacar aspectos distintos del modelo. El pintor agota las posibilidades que ofrece de pie doña Dolores Tosta; la esbeltez, el vestido que porta y la dignidad que resulta de la combinación de estos dos aspectos, son aprovechados para subrayar el rango social de tan distinguida dama y, ante todo, para ponderar valores pictóricos tales como la línea, el color y la textura que logra el pincel. Por lo que atañe a la señora Obregón, observamos que los fotógrafos resaltan especialmente la templanza inherente a la edad de dicha señora; para ello, la serenidad y el aplomo que refleja se refuerzan con la disposición que guarda la modelo, pues su figura se impone en la composición con una forma piramidal sólidamente definida. Además, las potencialidades de la cámara son aprovechadas a plenitud al sobreponerse la captura del instante, del gesto momentáneo en el cual casi podemos advertir el inmediato parpadeo en los ojos de la dama e, incluso, su tenue voz. Ciertamente, la clara y apacible ambientación del escenario en la fotografía crea un ambiente donde resalta, con vestido y mantilla oscuros, la sobria figura fotografiada por Cruces y Campa.

No hay que olvidar, por lo demás, las diferencias en el tamaño de los retratos que se están comparando: la pintura es de grandes dimensiones, en tanto que la fotografía apenas mide seis por nueve centímetros. Por sus tamaños, la primera

estaba destinada a ser colocada en un espacio que permitiera lucir ampliamente sus cualidades pictóricas; la fotografía, a final de cuentas, probablemente no pasaría de estar en un álbum, donde permanecería al lado de otros pequeños retratos.

La pintura data de 1855, la fotografía de la dama de palacio fue posterior (seguramente entre los años de 1864 y 1867), por lo tanto se puede afirmar que aquellos socios fotógrafos se inspiraron en el cuadro de Juan Cordero. A pesar de que no se tiene plena certeza de que Cruces y Campa hayan conocido el cuadro de Dolores Tosta¹⁷, los indicios son determinantes: Cruces y Campa tuvieron noticias detalladas de ese cuadro. Seguramente su vínculo con la Academia los introdujo a la citada pintura.

A propósito de las referencias con la pintura, no quisiera dejar de mencionar que las composiciones de Luis Campa como profesor de grabado en la Academia de San Carlos, hasta donde se ha observado, no fueron aplicadas en las fotografías.

En un sentido inverso, la fotografía sirvió también como referente para la pintura. Se sabe que algunos pintores se sirvieron de la fotografía para hacer algunos retratos¹⁸. De manera más precisa se puede constatar que el retrato tarjeta

¹⁷ En la exposición de las obras de Cordero organizada en la Academia de San Carlos a fines de 1864, no fue incluido el retrato de Dolores Tosta. Ver E. Báez, Op. cit. documento 6625.

¹⁸ En la prensa capitalina se comentaba elogiosamente el retrato de José María Lafragua, pintado por José Escudero y Espronceda, para el cual el pintor se había servido de una fotografía. Ver La Iberia. México, noviembre 25 de 1875. Consultado en Ida Rodríguez, Op. cit. p. 320.

de visita que Cruces y Campa hicieron de Porfirio Díaz, cuando éste tenía el grado de General de División, sirvió de modelo para un óleo que un pintor desconocido plasmó sobre tela (figs. 24 y 25). Del mismo modo se puede identificar la referencia del retrato tarjeta de visita en el óleo de Miguel Miramón pintados por Odilón Ríos Frías (fig. 26 y 27).

Los grabadores también se valieron frecuentemente de originales fotográficos para reproducir los retratos en las prensas de sus talleres, inclusive muchas veces se citó la autoría del original fotográfico al pie del grabado, como se observa en las páginas de algunos periódicos ilustrados¹⁹.

2.3. La promoción del decoro

Por encima del parecido íntimo -cualidad que distinguió de manera especial los retratos de Nadar- los retratos tarjeta de visita privilegian la representación de los atributos morales y las virtudes socialmente aceptadas. Generalmente la individualidad del que está frente a la lente queda minimizada. Frente a la cámara, la mirada de la mayoría de los fotografiados tiende a igualarse; los ojos del modelo suelen abandonar su experiencia y sus vivencias personales; el ánimo del modelo se somete al simulacro tramado para posar ante la cámara. Es difícil reconocer una interacción amistosa

¹⁹ El Semanario Ilustrado de 1868 publicó algunos retratos entre los cuales se llegó a notificar, al pie de la imagen grabada, que la misma había sido tomada de una fotografía de Cruces y Campa. El indicio confirma el respeto que ya se tenía a la autoría de los retratos fotográficos.



24. Cruces y Campa, Porfirio Díaz,
general de división,
tarjeta de visita, ca. 1864.



25. Autor desconocido, *Porfirio Díaz*,
óleo sobre tela.



26. Autor desconocido, Miguel Miramón,
tarjeta de visita, ca. 1860.



27. Odilón Ríos Frías, *Miguel
Miramón*, óleo sobre masonite, 1966.

entre el fotógrafo y el modelo gracias a la cual el modelo haya roto con la idea de posar y en la cual el fotógrafo haya sorprendido el gesto personal de su cliente. Fueron particularmente frecuentados por la cámara de Cruces y Campa los acercamientos de tres cuartos de figura o los de medio cuerpo -ambos una variación del estandarizado retrato de cuerpo entero-; la lente procura favorecer, en la mayoría de ellos, las buenas maneras así como las virtudes morales de quienes posan frente a la lente. Esas virtudes en un hombre son sinónimo de gallardía, de porte distinguido y de finas maneras (figs. 28 y 29); en tanto que en una mujer corresponden con la gracia, la discreción, la amabilidad, la decencia y el candor. La sencillez de esos retratos queda garantizada con la neutralidad del fondo. Ciertamente muchos de ellos rebasan la trivialidad del retrato de la época, ante todo porque lo común en la tarjeta de visita era el retrato de cuerpo entero; además, porque ensayan posturas que van más allá de la banal colocación del modelo. El encuadre facilita la aproximación al rostro del modelo; pero ese rostro exhibe una serie de ademanes que, más que expresar la individualidad del modelo, tienden a confirmar un esquema de valores convencionales.

El giro de las manos era de singular importancia entre los ademanes de la mujer mexicana del siglo XIX. En una época en que el recato de las damas era una de las más preciadas virtudes, las habilidosas manos de las capitalinas habían aprendido a expresarse con suma elocuencia cuando se trataba



28. Cruces y Campa, Juan A. Mateos,
escritor,
tarjeta de visita, ca. 1865.



29. Cruces y Campa, José Rincón
Gallardo, tarjeta de visita, ca. 1865.

de galanteos²⁰. Por supuesto que las manos permanecieron dóciles a las sugerencias del fotógrafo. Sobre todo en esos encuadres de medio y tres cuartos de figura ensayados por Cruces y Campa las manos suelen formar parte importante en la composición del retrato. Se aprecia claramente que, de conformidad con aquéllas, el giro del rostro termina por caracterizar la expresión particular en las modelos, ya acentuando la gracia, ya la modestia, ya la discreción, ya la prudencia, como se ve en las figuras 30, 31 32 y 33; por supuesto que la alegre confianza, "moneda corriente de las coquetas" -como expresó Altamirano en una de sus novelas-, quedaba totalmente descartada con esos ademanes. El ocultamiento de las manos en esos mismos encuadres ciertamente llega a tener una intención precisa; si se observa la imagen 34 se advierte que el diseño de la túnica que porta la dama luce de manera especial, no sólo por la tonalidad de la prenda -cuyo tono oscuro contrasta con la claridad del vestido y del fondo del escenario- sino, sobre todo, porque al permanecer recogidos los brazos y ocultas las manos la prenda se despliega en toda su amplitud ante la lente de la cámara.

Generalmente el encuadre que abarcaba las tres cuartas partes de la figura solía abarcar hasta las rodillas, sin embargo, las modificaciones de esos límites, como se observa en el retrato de la anciana (fig. 35), donde la imagen se

²⁰ Ver Albert Evans, Our Sister Republic. Toledo & San Francisco, Hartford Connecticut, 1870.



30. Cruces y Campa, retrato de mujer,
tarjeta de visita, ca. 1874.



31. Cruces y Campa, retrato de mujer con
mantilla, tarjeta de visita, ca. 1868.



32. Cruces y Campa, retrato de mujer,
tarjeta de visita, ca. 1868.



33. Cruces y Campa, Concepción Méndez,
cantante,
tarjeta de visita, ca. 1864.



34. Cruces y Campa, retrato de mujer,
tarjeta de visita, ca. 1864.



35. Cruces y Campa, Isabel de Rétegui
tarjeta de visita, ca. 1877.

corta por debajo de las rodillas, tiene el propósito de subrayar la larga figura de la modelo. Este retrato es particularmente hermoso. La anciana posa para la fotografía con tal simplicidad y confianza que logra imponer su personalidad. Además, su gesto sosegado, su complexión, así como la circunspección de su porte quedan perfectamente enmarcados en un ambiente oscuro -al cual se suma el tono del vestido y del sillón-; gracias a todo eso la fotografía gana una fuerza expresiva singular, difícilmente reconocible en imágenes de este tipo; en ésta Cruces y Campa logran un verdadero retrato.

Las tarjetas de visita confirman una particular actitud ante el hecho de hacerse retratar, esencialmente, un gesto convencional de cortesía; el retratado pretende exaltar de ese modo todo aquello que a la vista de los demás queda dignificado: el gesto, el vestido, el peinado, los accesorios; todo ello arreglado de acuerdo con un repertorio de ademanes. En contraste con ese repertorio acaso hubo quien solicitó ser fotografiado con mayor apego a su individualidad, como podemos advertir en el retrato donde la princesa de Salm Salm posa frontalmente a la cámara con su perro al lado (fig. 36); la bella dama elige posar con una de sus mascotas, acaso su favorita. Cabe decir que la princesa tenía especial predilección por los perros, de modo que ese retrato deja constancia absoluta de ello.

Muy distinta era la norma que se aplicaba a los retratos de reos en las cárceles de la ciudad de México (figs. 37 y



36. Cruces y Campa, princesa de Salm-Salm
tarjeta de visita, ca. 1866.

38); en esos retratos -que cabían perfectamente en una tarjeta de visita-se requería la unidad de posición del sujeto, retratado tanto de frente como de perfil y, del mismo modo, se prohibía el retoque del negativo²¹. Ese tipo de fotografías acompañaban la descripción de la fisonomía del criminal, en quienes se pretendía identificar algunos de los siguientes rasgos:

si el rostro [era] hermoso o feo, de aspecto indiferente regular o irregular (defecto de simetría entre las dos mitades de la cabeza). Si la expresión era viva o inteligente, o apático y embrutecida, triste o alegre, buena o mala (aire disimulado, insolente, cruel, etc.²²

el retrato del criminal orientaba la búsqueda de cualidades negativas en el retratado, es decir, se pretendía confirmar y validar el concepto que se tenía acerca de la identidad del delincuente²³.

²¹ ACM. Ramo: Fotógrafos de las cárceles. Legajo 3. Expediente 72, 1897.

²² Carlos Roumagnac, Los criminales en México. Ensayo de Psicología Criminal. México, Tipografía "El Fenix", 1904. p. 71.

²³ En 1882 se empieza a usar en Francia la filiación antropométrica establecida por Alphonse Bertillon.



Guadalupe Garcia
Asalto y robo
1860

37. Autor desconocido, Guadalupe Garcia
presidiaria, ca. 1862.



38. Autor desconocido,
presidiario, ca. 1862.

2.4. El retrato intimista

Cruces y Campa recurrieron a puestas en escena teatralizadas donde aparecen dos o más personas; en ellas procuraron componer escenas donde los fotografiados simulan estar concentrados en una actividad común en el momento en el cual la cámara captura la escena (figs. 10 y 11). El simulacro de la representación es arreglado con el propósito de destacar la armoniosa convivencia de la pareja o bien el buen entendimiento entre los miembros del grupo. Una vez más estamos ante escenas donde quedan subrayadas las relaciones sociales bien avenidas entre la "gente honorable". Por otra parte, aquellos socios sacaron provecho de algunos retratos tarjeta de visita para ostentar virtudes morales. Exploraron con especial cuidado ese recurso en dos ocasiones, en forma parecida: en el retrato de Concepción Lombardo (fig. 39) y en el del capellán del cuartel general del Ejército Imperial en Querétaro (en 1867), confesor del emperador Maximiliano en Querétaro, Fray Luis G. Aguirre (fig. 40). En ambos retratos utilizan un recurso similar: un retrato dentro del retrato, para cargar de significado la composición. Ese significado es el vínculo afectivo de los retratados con dos figuras ausentes: Miguel Miramón, el esposo lejano en el caso de ella, y el fusilado Emperador, en el religioso.

El retrato de Concepción Lombardo muestra una cualidad apreciada en la esposa mexicana de su tiempo: la resignación



39. Cruces y Campa, Concepción Lombardo, esposa del general Miguel Miramón, tarjeta de visita, ca. 1864.



CHUCES Y CAMPA

MÉXICO

40. Fray Luis G. Aguirre, capellán, ayudante del emperador Maximiliano en Querétaro, tarjeta de visita, ca. 1867.

y el apego al marido, mismos que se perciben en esa actitud contemplativa ante el retrato de Miguel Miramón que sujeta en sus manos. La fotografía resulta por demás emotiva y elocuente; el retrato dentro del retrato evoca al personaje ausente, no sólo en el estudio de los fotógrafos, sino también del hogar. Baste referir brevemente su historia personal para aclarar lo anterior.

Miguel Miramón, militar conservador, con un brillante desempeño en los campos de batalla en los años en que conservadores y liberales combatían por el gobierno del país, entregó su vida a su carrera y a la causa conservadora. Concha Lombardo recuerda en sus memorias las palabras de Miramón, en vísperas de su casamiento, donde queda descrita su personalidad:

-te quiero advertir una cosa; amo también con pasión la carrera militar en la cual he crecido, ni lágrimas, ni ruegos, ni enfados, me harán prescindir de ella y siento el deber de decirte, que un día me pueden dar un balazo en el corazón y dejarte viuda.²⁴

Efectivamente la prominente carrera militar y política de Miramón lo mantuvo constantemente alejado de sus hijos y de su esposa; asimismo, lo sometió a constantes riesgos y penalidades. (La última de sus penalidades fue su fusilamiento, junto con el Emperador Maximiliano y el general Tomás Mejía en el Cerro de las Campanas, en junio de 1867). El sobresalto y la angustia ante la posible pérdida del esposo, fueron una constante anímica en la vida matrimonial

²⁴ Memorias de Concepción Lombardo de Miramón. México, Editorial Porrúa, 1980. (Biblioteca Porrúa 74) p. 143.

de la entrañable compañera del militar. Esta historia íntima, que actualmente conocemos gracias a las memorias de la propia Concepción Lombardo, no resultaba desconocida tampoco para muchos capitalinos de aquella época, pues la pareja era por demás popular en su tiempo. Ante todo ella había sido, durante el año en que Miramón fue presidente de la República Mexicana, la "señora presidenta". Cruces y Campa, sin duda, no ignoraban la penosa vida de la señora Miramón, pues después de todo los avatares del militar formaban parte de las principales noticias de la época. Luego, intentaron con su cámara perpetuar la desventura espiritual de la dama; así, apegados a esa particular realidad, deciden la composición de esa fotografía, donde el lejano esposo, evocado a través de su propio retrato -quizás también fotográfico-, tiene una importancia fundamental para comprender la entrañable actitud que se observa en Concha Lombardo. Como ella misma lo cuenta, a partir de su matrimonio con Miramón su existencia giró en torno de éste. De igual modo también en el retrato vemos que el protagonista fundamental, el que carga de sentido y significado expresivo a la imagen, es Miramón.

Felipe Teixidor ha identificado a Concha Lombardo como "la viuda [mexicana] por antonomasia". Ciertamente la quebrantada mujer del retrato anticipa ya su futura condición. En cierta forma ella había experimentado prematuramente el desamparo de la viudez; la intranquilidad y la amargura causadas por la ausencia de su cónyuge era ya una forma de viudez para la señora Miramón. Cuando se hizo el

retrato ella aún no había enviudado -la fotografía puede ser fechada antes de junio de 1867-, ello se advierte en el vestido que lleva, todavía no trae puesto el luto que juró llevar toda su vida al morir su esposo (promesa que ella misma confiesa haber cumplido).

En el retrato de Fray Luis G. Aguirre se observa una composición similar al de Concha Lombardo. La fotografía se tomó la víspera o tal vez después del fusilamiento de Maximiliano, pues es ese fatal suceso el que une íntimamente al fraile con el depuesto Emperador. Con el fusilamiento del monarca el religioso se convierte en el depositario de la última confesión del victimado, quedando así eternamente vinculado a la memoria de Maximiliano. De conformidad con esa particular relación emocional, el retrato del sacerdote anima en la imagen el espíritu de lealtad y conmiseración piadosa que le inspira el supuesto fusilado.

Sin duda los dos retratos que se han comentado se convierten en testimonio iconográfico que consagran, para la historia mexicana, la imagen de dos seres ausentes y entrañables en la vida de aquellas dos figuras, del mismo modo que la historia religiosa guarda la imagen de La Dolorosa o de La Verónica, ligadas ambas al rostro de Cristo.

Ese recurso del retrato dentro del retrato no había alcanzado en México una representación tan profundamente cercana a la convencional iconografía religiosa, como la que logran plasmar Cruces y Campa en esos retratos. Precisamente con esos ejemplares participaron en la propaganda alusiva a

la tragedia del imperio de Maximiliano que tuvo lugar en México. Dos fotógrafos franceses que llegaron a nuestro país a raíz de la instauración del Imperio de Maximiliano, conocidos bajo la firma de Peraire y François Aubert, activaron la publicación de una variada iconografía dedicada a la caída del Imperio, ocurrida en 1867²⁵. Muy distinto fue, sin embargo, el tipo de trabajo que salió de los talleres de Cruces y Campa. La proliferación de fotografías editadas por aquellos fotógrafos franceses dieron a conocer, por un lado, alegorías elaboradas a partir de la combinación del fotomontaje y el dibujo y, por el otro, el registro directo de lugares y evidencias del trágico suceso, como el chaleco que llevaba Maximiliano el día del fusilamiento, los cadáveres embalsamados de Maximiliano y de Mejía, el pelotón de fusilamiento, el lugar de la ejecución, los sitios que sirvieron de prisión a los victimados e, inclusive, algunos escenarios del sitio de Querétaro²⁶. Cruces y Campa, por su parte, realizaron un par de retratos intimistas, para lo cual estructuraron una composición que asegura dos emblemas laicos de la conmiseración. Se trata de dos sobresalientes ejemplares que dan cuenta de la forma como aquellos socios, respaldados en la iconografía de la cristiandad, elaboran en los retratos de Concha Lombardo y Fray Luis Aguirre una composición que se asimila a una retórica de actualidad en

²⁵ También los pintores mexicanos, como Manuel Ocaranza, dedicaron algunos lienzos a este asunto de carácter histórico.

²⁶ Ver Arturo Aguilar Op. cit.

aquella época: la trágica caída del imperio de Maximiliano en México.

2.5. La desigualdad social frente a la cámara

El deseo de ser igual a cualquiera quedó plasmado en muchas tarjetas de visita. Ya se ha comentado que quien pertenecía a la clase privilegiada deseaba reconocerse en su retrato como tal, sin embargo, aquél que no lo era también podía aspirar a adoptar la investidura de los notables. Así, se llega a observar que una prostituta mexicana es retratada en una actitud similar a la que adopta la emperatriz Carlota en uno de sus retratos tarjeta de visita que se conocieron en nuestro país (figs. 41 y 42). Desde luego que la aplicación de patrones en el retrato tarjeta de visita hace posible que una mujer pública pose de manera parecida a una honorable dama (figs. 43 y 3). Con todo, el vestido se encarga de delatar, en muchos casos, el origen social de la fotografiada. En las mujeres retratadas por Cruces y Campa se observa que las ropas que llevan, elegantes y a la medida de la figura, confirman la identidad de la modelo; esa identidad se confirma su rostro. Cuando se mira el retrato de algunas prostitutas se descubre su humilde condición social por el vestido; sea por el desajuste de la talla; sea por la forma como portan lo que las viste; sea por lo mal ataviadas, o por algún accesorio en particular como lo es el rebozo (figs. 44, 45 y 46). Sin duda que la experiencia personal de una



41. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.



42. Julio Michaud, editor, emperatriz Carlota,
tarjeta de visita, ca. 1864.



43. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.



44. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.



45. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.

prostituta se evidencia la poses donde abandonan la solemnidad y el decoro de la habitual postura para adoptar aquella que a mediados del siglo pasado resultaba un franco desafío a la decencia femenina. El pie expuesto hacia la cámara es el signo revelador (fig. 47). Transgrediendo las reglas morales de la época, varios retratos muestran a esas mujeres públicas exhibiendo a la vista de los demás la zapatilla o la bota, considerada por los mexicanos como uno de los irresistibles atractivos de una mujer. El buen calzado y el bonito pie eran, al mediar el siglo pasado, el recurso de que se valía la mujer mexicana para hacer una conquista. Por boca de uno de los personajes de José Tomás de Cuéllar nos enteramos de este particular gusto:

...Cierta persona declaró en días pasados en casa de mis primas que se volvía loco con los bonitos pies; que para él un pie elegante lo sacaba de quicio, lo avasallaba, lo... en fin, estuvo elocuente en la materia.²⁷

La coqueta del grabado de Eziquio Hiriarte tipifica el gesto de la coquetería femenina con la lámina donde la mujer presume su botín frente a un espejo.

La actitud adoptada por algunas prostitutas ante la cámara del fotógrafo es directa y precisa: ponen al descubierto su oficio al mostrar a los espectadores uno de sus encantos más preciados.

²⁷ José Tomás de Cuéllar, Ensalada de pollos y Baile y cochino... México, Editorial Porrúa, 6ª ed., 1986. p. 300.



46. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.



47. Autor desconocido, retrato de prostituta,
tarjeta de visita, ca. 1865.

2.6. La liberación del retrato convencional

Se reconoce que la tarjeta de visita liberó al retrato fotográfico de su pose reverencial e icónica y lo imbuyó de inmediatez, de realidad material e, inclusive, de humor²⁸. Cruces y Campa no ignoraron la posibilidad de ensayar la naturalidad en la pose de algunos modelos, lo que implicó una ruptura con la formalidad de las habituales actitudes, no sólo en la tarjeta de visita, sino también en la pintura. La tarjeta de visita rebasó de ese modo las convenciones de los retratos pintados.

La sencillez y la espontaneidad en el retrato donde Miguel Miramón Lombardo (hijo de Miguel Miramón y Concepción Lombardo) aparece sentado en una balaustrada, con un gorro de papel sobre la cabeza y sujetando una matraca, es un ejemplo claro que evidencia esa búsqueda de sinceridad en la pose (fig. 48). Cruces y Campa eliminaron la utilería artificial; interesados en la identidad del niño dejaron que él mismo se expresara a su modo, como si estuviera en casa. Así, valiéndose de dos sencillos objetos (un gorro de periódico y dos flautines de carrizo), que eran -y siguen siendo- el juguete de cualquier niño mexicano, Cruces y Campa hacen el retrato de un pequeño de 5 años -más o menos- que es despojado de su elevada condición social para mostrarlo tan sólo como un niño que juega a ser militar (como su padre).

²⁸ Ver E. Anne McCauley, *Op. cit.*



48. Cruces y Campa, Miguel Bernardo Miramón,
tarjeta de visita, ca. 1864.



49. Cruces y Campa, "Carlos Lou. Alejandro, Diego",
tarjeta de visita, 1863.

Con todo, el intento de naturalidad y espontaneidad que se busca a través de la actitud del párvulo no excluye, en este retrato, el control de la pose; aún sigue dominando la rigidez de la postura usual en ese tiempo en el retrato de un adulto, es decir, mostrando tres cuartas partes del rostro, con el torso erguido y, además, con la mirada más atenta a las instrucciones del fotógrafo que al propio juego, como sería lo más natural en un niño. Indudablemente que es un retrato fotográfico donde se pretende eliminar la actitud y el molde que condicionaban la solemne expresión del adulto y que solían imponer los retratistas en los pequeños.

De manera similar actúa la cámara de Cruces y Campa ante los tres niños Lou (fig. 49). De pie ante la cámara, con una sencilla actitud, dos de ellos muestran un gesto un tanto despreocupado; el porte del más alto y el que está a su izquierda permite apreciar que ambos se han desentendido de la convencional solemnidad; el otro, tal vez más nervioso o reacio para retratarse, tiene una expresión distinta, quizás el desafío de estar frente a una cámara fotográfica lo perturba. La gala de sus trajes sugiere que habían sido preparados para la solemne visita al fotógrafo, mas la actitud de los retratados impone un dejo de informalidad que intensifica la soltura que prevalece en la compostura de los tres jovencitos. Contrariamente a ese retrato el de Maximiliano Baz (fig. 50) es un ejemplo típico de cómo los fotógrafos retratistas acostumbraban colocar a los niños frente a la cámara.



50. Cruces y Campa, Maximiliano Baz,
tarjeta de visita, ca. 1864.

En el caso de los retratos de niños muy pequeños las condicionantes técnicas debieron haber determinado, en gran medida, la composición aplicada en ellos. Esta consideración nos lleva a puntualizar algunas observaciones al respecto. La diferencia que existe entre la aproximación de la cámara en los niños pone de manifiesto el paulatino perfeccionamiento de la lente utilizada en el estudio del fotógrafo retratista, así como la reducción del tiempo de pose. Los escasos bebés retratados por Cruces y Campa durante sus primeros años de labores están acompañados por la madre o alguna otra persona (figs. 51 y 52), y ocupan una pequeña parte de la imagen; era difícil aún componer un retrato especial a un ser tan pequeño; además de las dificultades para mantenerlo quieto. Posteriormente, los que enfocó la cámara de Antioco Cruces en los años ochenta (figs. 53) prescindían ya de la presencia del adulto; en estos últimos la lente puede aproximarse ya lo suficiente como para ocuparse de hacerles un retrato individual, pues el fotógrafo puede romper esa distancia establecida para enfocar a un adulto, ya sea de cuerpo entero o de medio cuerpo, y acercarse lo suficiente para arreglar una composición acorde con el tamaño del pequeño. Es decir, se advierte que la estrechez del foco de las lentes utilizadas en la tarjeta de visita se fue modificando, mejorando su capacidad para enfocar a distancias cada vez más cortas.

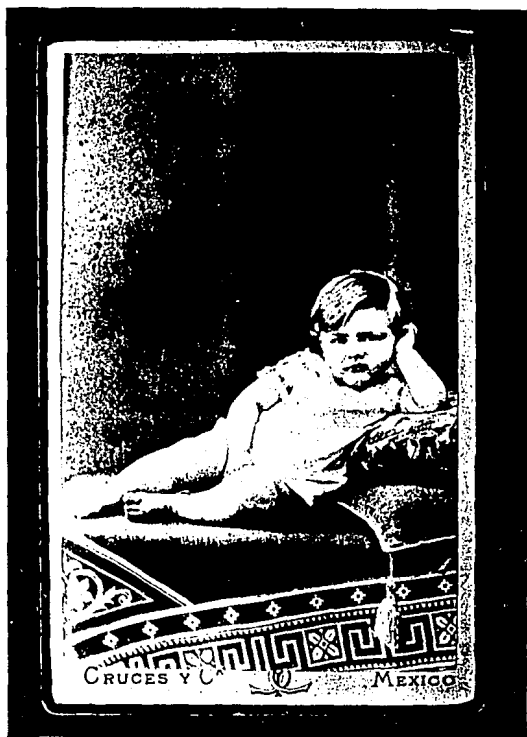
Se reconoce que los jóvenes aristócratas, así como los hombres de letras tuvieron la libertad y seguridad de violar



51. Cruces y Campa, mujer con niña,
tarjeta de visita, ca. 1864.



52. Cruces y Campa (atribuida), Pareja de niños,
tarjeta de visita; ca. 1865.



53. Cruces y Cia., retrato de niña,
tarjeta de visita, ca. 1880.

las costumbres sociales ante la cámara. Ese cambio de actitud en el retrato por parte de un sector específico de la sociedad, que significa una ruptura con las poses tradicionales, ha sido interpretado como una respuesta anticipada a la ampliación de los sectores sociales representados en las fotografías que tendieron a imitar las grandiosas poses del pasado²⁹. La cámara de Cruces y Campa estuvo atenta a las actitudes efusivas que se apartaban de lo habitual, como se observa en el retrato donde el aristócrata José Rincón Gallardo, acompañado de Pedro Valle, abandona la icónica compostura para adoptar una actitud que en su tiempo resultó descortés: tendido en el sillón del estudio del fotógrafo (fig. 54). La conducta del marqués de Guadalupe no deja de ser audaz; muestra un espíritu conscientemente decidido a posar ante la cámara con absoluta informalidad. Es seguro que su origen social le permite arriesgar esa conducta que no deja de parecer fanfarrona. La certeza de su elevado rango social lo incita a desafiar la habitual cortesía del retrato fotográfico de su época; después de todo, puede despreocuparse de autenticar su conocida identidad, misma que ya había tenido la oportunidad de mostrar en otras sesiones fotográficas (fig. 28).

El peinado es otra referencia clara de la conducta social. El arreglo del cabello es señal de aliño y elegancia entre las mujeres del siglo pasado. La larga cabellera era, por lo común, objeto de un gran cuidado; graciosos rizos,

²⁹ Idem. p. 143.



CRUCES Y CAMPA.

MEXICO.

54. Cruces y Campa, José Rincón Gallardo
y Pedro Valle (de pie), tarjeta de visita, ca. 1866.

cuernillos artificiosamente acicalados, y arreglos con castañas eran parte de la esmerada atención personal de la mujer distinguida; seguramente eran la confirmación inmediata de la coquetería femenina. Los retratos ofrecen un variado repertorio de peinados que manejan el cabello levantado, de modo que luciera el rostro; descubrimos, sin embargo, que la princesa de Salm-Salm llega a posar ante la lente de Cruces y Campa con el cabello suelto (fig. 55). Tal abandono no podía pasar inadvertido tratándose de una dama que se manejaba con soltura entre la corte imperial de Maximiliano. Siendo conocida por su belleza, la altiva dama intenta desdeñar el habitual arreglo femenino del pelo, pues sabe que el encanto de su rostro y de su porte son suficiente garantía de su persona.

El retrato que Cruces y Campa hicieron de la mujer sentada en un sillón con las piernas cruzadas y apoyadas en un cojín (fig. 56), refiere de inmediato una identidad femenina muy distinta a la de las damas que solían frecuentar el prestigiado estudio fotográfico de aquellos socios. Su vestido de inmediato nos descubre el traje de escenario de una bailarina; la ligereza de su pose refuerza la desenvoltura propia de la joven dama que enfrenta con indiferencia la mirada del fotógrafo. Ella se abandona al descanso -aunque no por ello el rostro permanece rígido- y procura desentenderse del delicado comedimiento que solía admirarse en las mujeres honorables. Esa falta de delicadeza en la actitud de la retratada se refleja también en el



55. Cruces y Campa, princesa de Salm-Salm,
tarjeta de visita, ca. 1866.



56. Cruces y Campa, mujer con vestido de fantasía, tarjeta de visita, ca. 1870.

escenario. Salta a la vista el descuido en la disposición de los elementos que conforman el entorno escénico. Tal vez el desarreglo era intencionado; tal vez se pretendía mostrar lo que se hallaba tras bambalinas, del mismo modo que la modelo manifiesta también la relajada actitud de una diva tras el escenario.

3. El retrato fotográfico y la crítica

La ilusión del siglo pasado, acostumbrada al tradicional trazo del lápiz y el pincel subordinados a la mano del ejecutante, no tardó en confrontar la fotografía con el arte pictórico de su tiempo.

El desconcierto de la crítica mexicana hacia el retrato fotográfico no fue del todo distinto de las reacciones que se suscitaron en Francia, cuna de la fotografía. El recalcitrante rechazo de Baudelaire hacia el "realismo" estimuló sus incisivos reproches a la fotografía. El poeta y crítico francés denuncia que ese nuevo procedimiento mecánico para copiar fielmente la realidad es una afrenta para el arte. En México la voz de un artista del pincel se encarga de reclamar la incompetencia de la cámara fotográfica para lograr en un retrato el "parecido del original", se trata de Felipe Gutiérrez. En tanto que la crítica de Baudelaire se sustenta en principios estéticos vanguardistas que se oponen radicalmente a la ideología del momento, la denuncia del

pintor mexicano es conservadora. Para Gutiérrez los retratos fotográficos "ni son clásicos ni son artísticos", es decir, no cumplen con los requerimientos estéticos aceptados por la Academia. Desde ese punto de vista, se limita a señalar como blanco de su rechazo las impericias de los que se dedican a practicar la técnica patentada por Daguerre; así, afirma que los fotógrafos no siempre logran el parecido en sus retratos, debido a los mil accidentes de la luz, a la mayor o menor fuerza de los ingredientes químicos, a lo bien o mal puesto del foco de la cámara y a la inteligencia artística del que se sitúa tras la lente³⁰.

Pese a todo, los términos que llegaron a sustentar el discurso de uno y otro no fueron muy distintos. En sus escuetas observaciones hacia el retrato fotográfico Gutiérrez echa de menos las cualidades clásicas y artísticas³¹. Al privilegiar los retratos al óleo y de miniatura subraya los atributos del parecido, el color, "la gala de la ejecución y el sentimiento"³². Baudelaire rechaza la dureza de la imagen fotográfica que reproduce hasta el más pequeño defecto del rostro; simpatizó con la idea de un retrato fotográfico que

³⁰ Ver Revista Universal. Ciudad de México, 23 de febrero de 1876. Tomado de Ida Rodríguez, Op. cit., pp. 381-382.

³¹ Aunque la nota periodística no menciona esas "cualidades clásicas y artísticas", se puede dar con ellas en el Tratado que escribió Gutiérrez, donde anota que:

La pintura no sólo tiene la misión de imitar la forma externa de los objetos; sino que reproduce también con energía el alma de la naturaleza y las pasiones de los individuos de la especie humana... F. Gutiérrez Op. cit. p. 1.

³² Revista Universal, Loc. cit.

tuviera la imprecisión de un dibujo³³. Las referencias son similares; al no contar con los parámetros para juzgar a la fotografía, ambos aluden a los medios que les son familiares: la pintura y el dibujo. Es, en esencia, la mediación de la cámara fotográfica, en tanto instrumento mecánico, la causa del repudio. El artista mexicano menciona claramente el origen del problema: la "ejecución" -entendida como cualidad inherente a las obras producidas por la mano y la mente de un hombre que interpreta-. El novedoso producto de la tecnología era irreconciliable con el arte. Desde ese punto de vista la cámara, "mecanismo mezquino", desplaza la mano del artista para limitarse a registrar automáticamente lo que se haya frente a la lente. La hostilidad hacia la fotografía provenía de ese conflicto entre la ciencia y el arte. La exactitud y la fidelidad logrados con un instrumento técnico nada tenía en común con la mano del artista. Entre la capacidad de imitación de la cámara fotográfica y la que lograba el pintor había una diferencia primordial: la interpretación del artista ejecutante.

Ante las desavenencias hacia aquel oficio en ciernes algunos fotógrafos se autopromovieron como artistas. La difusión de mensajes concisos que acompañaron los monogramas de algunos fotógrafos fue la práctica más recurrente. Octaviano de la Mora acuñó la frase "verdad y belleza", atributos privilegiados en la Academia de San Carlos en

³³ Tal idea la manifiesta en una carta que envía a su madre, donde le comunica su deseo de tener su retrato fotográfico. Ver André Jammes (Introd.) Nadar, Paris, Photo Poche, 1983.

México³⁴. Cruces y Campa rotularon -en uno de sus sellos- la hermandad entre la paleta del pintor y la cámara fotográfica, a través de dos angelitos que portan sendos instrumentos, mientras que un tercero, ubicado en el centro, se encarga de unirlos (fig 57). No obstante que tras esa propaganda yacía un interés comercial, esa dicotomía entre el arte y la ciencia ya empezaba a ser reconocida en una convivencia amistosa.

Con todo, la pretensión de los fotógrafos retratistas por alcanzar la categoría de artistas empezaba a apuntarse algunos créditos. Los fotógrafos ya eran incluidos en el departamento de arte en la Exposición de Filadelfia que tuvo lugar en 1876 en Estados Unidos. Asimismo, Cruces y Campa llegaron a ser comentados por la prensa que circulaba en México, en ese tiempo, como una pareja de "artistas"³⁵; claro que la certeza de tal calificativo la encontraba el articulista en la medalla y el diploma otorgado a aquellos socios en la exposición universal.

La voz de Juan A. Mateos, que puede ser reconocida como una discreta exclamación, intercede en aquella confrontación de la fotografía con el arte. En su columna dedicada a

³⁴ En la Academia se privilegiaba la relación entre verdad y belleza. El primero aludía a la imitación de la naturaleza; el segundo era entendido de acuerdo con una relación de principios de "noble sencillez" y "serena grandeza" en la actitud y en la expresión, como solía reconocerse en las estatuas griegas. Eran, en suma, las reglas del arte neoclásico definidas por Winckelmann. Ver Johann J. Winckelmann, Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Ed. Ludwig Uhlig. Barcelona, Nexos, 1987.

³⁵ Ver. La Colonia ... Loc. Cit.

presentar los tipos sociales capitalinos, en la prensa de la ciudad de México, el escritor contemporáneo de Cruces y Campa no descuidó la figura del fotógrafo, en quien reconoció dos tipos distintos: los "tinterillos de la fotografía" que únicamente se limitaban a la aplicación del foco, es decir, al manejo de la lente y de la luz, y los "artistas de la cámara" de quienes dijo que "conservan en sus cuadros las elegantes reglas de la estética"³⁶. Estos últimos eran, en su opinión, Casanova, Valletto y Cruces y Campa -tan sólo tres de las quince firmas fotográficas registradas en la ciudad de México a mediados de los setenta³⁷. Para Mateos la condición que aseguraba a Cruces y Campa, así como a los otros dos colegas suyos, el atributo de "artistas de la cámara" y, por tanto, su reconocimiento postrero en el mundo del arte mexicano era, precisamente, la aplicación de las reglas de la estética. Cuando Mateos dice que "el fotógrafo tiene que interpretar un pensamiento más bien que sacar una imagen" exige lo mismo que se le pedía a una pintura de retrato, es decir, que el fotógrafo se avocara a realizar cabalmente un retrato y no un remedo de retrato, pues añadía: "Todo el que se retrata quiere ser hermoso y arrogante; de aquí el alejamiento de la verdad."³⁸ El retratista tenía que hallar esa verdad, según Mateos, más allá de la copia simple de la fisonomía, en el carácter del modelo. Entendía esa labor en términos de "ejecución de un retrato", con lo cual quería

³⁶ México y sus... Loc. cit.

³⁷ Ver Manuel Tornel. Op. cit. pp. 115-116.

³⁸ México y sus... Loc. cit.

aludir a la participación activa y creativa, por parte del retratista, en el momento de hacer el retrato. Exigía que el fotógrafo dialogara con su cámara para disponerla al servicio de sus ideas, de la misma manera que el pintor lo hacía con su pincel. En esencia, las exigencias de Mateos no eran distintas de las planteadas por Gutiérrez.

Si bien la pintura se impuso como parámetro para juzgar a la fotografía, también es cierto que aquélla fue, en muchos casos, punto de referencia para el fotógrafo. Es innegable que algunas convenciones pictóricas toman parte en el retrato fotográfico del siglo XIX, pero tampoco se puede negar la autonomía que vislumbró la cámara de Cruces y Campa, así como sus aportaciones al retrato convencional.

Cruces y Campa procuraron manejar su cámara con la habilidad que los distinguía. Las diversas formas de resolver los retratos dentro del estudio, bien puede ser entendida como una forma de enfrentar la competencia entre los del gremio; sin embargo, no deja de ser una prueba clara acerca de la creatividad aplicada en su trabajo. El prestigio de aquellos socios se hallaba respaldado por la calidad de su trabajo. A lo largo de sus quince años de vida aquella sociedad fotográfica se dedicó a explotar los beneficios comerciales de la tarjeta de visita, pese a que en otros países, y tal vez en México también, ya se encontraba en circulación, desde mediados de la sexta década del siglo pasado, el nuevo formato cabinet (de mayor tamaño que la tarjeta). La especialidad de su trabajo fue el retrato. El



58. Cruces y Campa, grupo de indios kikapoo,
tarjeta de visita, ca. 1864.

rigor aplicado en ellos se observa en las soluciones probadas en el estudio (fig. 58), que revelaron un gusto que definieron desde el comienzo de su carrera profesional y que respetaron a lo largo de sus cinco lustros de práctica fotográfica. Ese gusto podría estar caracterizado por la sobriedad de sus escenarios y la dosificación de ademanes en los modelos, de donde resultan, en su mayoría, fotografías sencillas y afables.

4. La galería de gobernantes

El potencial publicitario inaugurado con la fotografía tarjeta de visita -desconocido hasta entonces- estimuló el ingenio de los titulares de los establecimientos fotográficos para sacar los mayores beneficios económicos del exitoso formato. La venta de colecciones fue por demás socorrida. Circularon diversas series con vistas de ciudades, reproducciones de galerías de pintura, esculturas, monumentos arquitectónicos y, por supuesto, retratos de personajes famosos; actrices, gobernantes y artistas, se dieron a conocer internacionalmente por este medio. Nuestro país, por supuesto, se incluía en esa red de intercambio comercial de colecciones fotográficas; a la vez que importó del extranjero, conoció también colecciones nacionales; una de ellas fue, precisamente, la "galería de gobernantes" que se

imprimió en el establecimiento de Cruces y Campa.

Los socios iniciaron un proyecto de trabajo sobre una colección de retratos de gobernantes del país a fines de 1871³⁹. A pesar de que hacía casi diez años que ya se había manifestado el interés por un proyecto fotográfico similar, éste aún no se había llevado a cabo en México. Manuel Nájera, colaborador tal vez de algún establecimiento fotográfico que desconocemos, ya había solicitado en 1862 un permiso al Ayuntamiento para copiar en fotografías los retratos de los virreyes y presidentes del país -propiedad del Ayuntamiento- para hacer un álbum con apuntes históricos⁴⁰; sin embargo, el proyecto no llega a realizarse. Años después el Cabildo de la ciudad de México recibió una solicitud de Valletto, muy cerca de la fecha en que había aprobado la iniciativa de Cruces y Campa con el mismo propósito, pero como estos últimos ya se habían adelantado a Valletto, la solicitud de éste no procedió. Con tal prerrogativa la sociedad Cruces y Campa asegura, en 1874, los derechos de propiedad y, por tanto, el privilegio de reproducción de los retratos que forman parte de la colección registrada con el nombre de Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación⁴¹.

³⁹ Boletín Municipal del Ayuntamiento de México. 28 de octubre y 3 de noviembre de 1871.

⁴⁰ ACM. Documento 2278. Expediente 25.

⁴¹ Archivo de la Dirección General de Derechos de Autor. [En adelante se citará como ADA.] Cruces y Campa. Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación. 9 de junio de 1874.

La galería reunió cincuenta y dos retratos en tarjeta del busto -enmarcado en un óvalo- de los gobernantes del país, desde el año de 1821 hasta el de 1874. Cada uno de los retratos lleva en el reverso breves apuntes biográficos, de cuya inscripción se encargó el grabador Basilio Pérez Gallardo (figs. 59 y 60). Las cualidades que reunió la colección, sin embargo, atrajeron, como primera respuesta, la negativa del registro de la propiedad artística y derechos de reproducción reservados para Antioco Cruces y Luis Campa, por parte del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Por un lado, impugnó la simple ejecución mecánica, para cuyos fines sólo había intervenido una cámara fotográfica para copiar los retratos pintados. Por el otro, estimó que eran pocos los retratos que podían ser considerados originales de Cruces y Campa, además de que se les pedía que comprobaran que los retratos habían sido hechos de común acuerdo para ese propósito, para poder gozar del derecho de reproducirlos⁴². Por lo que se observa, esos retratos "originales" son en realidad reproducciones de otros que abarcan la mayor parte del cuerpo del modelo y que seguramente no fueron tomados para ese propósito específico. Pero, gracias al dictamen decidido por el presidente de la República, quedó resuelto en un par de meses en favor de Cruces y Campa.

Esa galería conoció dos ediciones: la primera data del año referido y una segunda que Antioco Cruces -sin la participación de Campa- registró en 1885. En esta segunda

⁴² Idem.



59. Cruces y Campa, general Porfirio Díaz,
tarjeta de visita, ca. 1876.

43

Gr'al. D. Porfirio Díaz.

*Capó la capital el 21 de Junio
de 1876, y como general en jefe
del ejército republicano, tuvo el
mando hasta el 15 de Julio en
que llegó el "Sr. Juárez"*

60. Reverse del retrato del
general Porfirio Díaz.

ocasión el nombre se acortó: Gobernantes de México o presidentes de la República Mexicana⁴³ y sólo se incluyeron dos retratos más. Tal vez ninguna de las dos ediciones se comercializó como álbum, sino que se promovió la venta de los ejemplares sueltos, pues se desconoce su promoción en aquella forma.

La idea de dar a conocer los retratos de los gobernantes de México no era del todo original de Cruces y Campa. Manuel Rivera Cambas había publicado, entre 1872 y 1873, las biografías de los mandatarios del país, acompañadas con copias en grabado de la galería de virreyes que se hallaba en el palacio virreinal del Museo Nacional, así como la de presidentes y emperadores, reunida en el salón de Cabildos del Ayuntamiento de la capital⁴⁴. Sin duda, las circunstancias del momento animaban un trabajo de tales características. Eran los años en que el fervor nacionalista dominaba el pensamiento de los intelectuales mexicanos. El entusiasmo por el restablecimiento de la soberanía nacional, derrotado el imperio, se traducía en esfuerzos concretos tendientes a fortalecer la identidad nacional, entre ellos el de estimular el conocimiento de la historia mexicana, aun cuando sólo fuera reuniendo los retratos de los gobernantes

⁴³ ADA A. Cruces, Colectación de 53 gobernantes de México o Presidentes de la República Mexicana. 25 de noviembre de 1884.

⁴⁴ Manuel Rivera Cambas, Los gobernantes de México. Galería de Biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México desde Hernán Cortés hasta el C. B. Juárez. México, Impresos de Murguía e hijos, 1872-1873.

que ha tenido México, como lo señala Rivera Cambas en su prólogo. Del espíritu prevaleciente en esos años surgió también la iniciativa tomada por Eduardo Gallo para proponer a un grupo de intelectuales mexicanos el trabajo de escribir las biografías de los mexicanos que se habían distinguido por sus virtudes, por su valor, por su inteligencia o por su patriotismo; ésta abarcó desde el pasado precortesiano hasta el tiempo de la consumación de la independencia. De ese trabajo resultaron cuatro volúmenes en los cuales se incluyeron los retratos de los personajes biografiados⁴⁵.

Hasta el momento no se había dado la posibilidad de utilizar la fotografía como recurso para reproducir los retratos incluidos en las ediciones mencionadas. Sin embargo, recordemos que se conoce una propuesta anunciada en 1868 - recién restablecido el gobierno republicano- que consignó la publicación de una Historia de México ilustrada con reproducciones fotográficas de los retratos de los virreyes. Según este comunicado Manuel Payno sería el encargado de escribir el libro⁴⁶. Tal vez aquella iniciativa firmada por Nájera -mencionada anteriormente- tenía relación con esta publicación, sin embargo, ninguna certeza hay al respecto. Lo

⁴⁵ Eduardo L. Gallo, editor. Hombres ilustres mexicanos. Biografías de personajes notables, desde antes de la conquista hasta nuestros días. México, Imprenta de I. - Cumplido, 1873-1874. 4 tomos.

⁴⁶ Memoria que el Ayuntamiento Constitucional del año de 1868. Op. cit. p. 14. Manuel Payno publicó el Compendio de la historia de México, editado en la ciudad de México por la imprenta de Francisco Díaz de León en el año de 1871, probablemente este haya sido el resultado de aquel proyecto, sin embargo, esta publicación no incluye los retratos mencionados.

que sí se advierte claramente es la iniciativa que no será formalizada sino hasta años después por Vicente Riva Palacio, al dirigir el primer compendio de historia de nuestro país⁴⁷, ilustrado con grabados de vistas, tomas arquitectónicas y, además, con retratos de las figuras prominentes en la historia política nacional. En el último volumen se incluyeron los retratos de los personajes que no hacía mucho habían destacado -ya como opositores, ya como defensores- durante el imperio de Maximiliano; muchos de esos retratos fueron copiados, precisamente, de los originales de Cruces y Campa. Esas copias provienen de retratos tarjeta de visita de cuerpo entero o de tres cuartos tomados, seguramente, por motivos ajenos a ese proyecto de publicación. Se ignora si los fotógrafos contaron con la aprobación de las personas retratadas -que en ese tiempo aún vivían- para copiar sus retratos, pero se observa que, independientemente de ello, esa fue una de las maneras de sacar provecho comercial de los retratos tarjeta de visita.

Los grabadores, con anterioridad a los fotógrafos, ya venían explotando la venta de retratos de personajes del acontecer nacional. Los ejemplares litográficos -que al parecer no contaban con las notas biográficas del retratado- se anunciaban a la venta en los periódicos. Se trataba, por lo general, de figuras contemporáneas que debido a alguna circunstancia especial se convertían en sujetos de

⁴⁷ Vicente Riva Palacio coordinador, Compendio general de México a través de los siglos. México, 1884-1889. 6 ts.

comentarios públicos⁴⁸. Luego los fotógrafos se incorporaron muy pronto a ese comercio, desplazando al otro gremio. Ya se ha comentado que Cruces y Campa llegaron a vender cerca de 20 mil retratos del presidente Juárez días después de su muerte. En México coincidió, precisamente, el inicio del auge de la tarjeta de visita con el episodio de los cuatro años del imperio de Maximiliano -1864 y 1867-; el suceso involucró a la fotografía, por primera vez en nuestro país, en un inusitado lance propagandístico; participó como un activo vehículo, en un principio introduciendo y difundiendo la imagen de lo que aún era un rumor, corriendo de boca en boca como una inminente presencia en nuestro país: los "virtuales monarcas" Maximiliano y Carlota; posteriormente difundió la imagen de todos los allegados a la corte. El impacto no tardó en alcanzar a un amplio sector de la población mexicana; al no existir aún la prensa gráfica que diera a conocer masivamente los rostros de la corte imperial, las tarjetas de visita satisficieron esa curiosidad⁴⁹.

La "fotografía tomada del natural" era el último adelanto tecnológico que facilitaba la difusión del retrato; hasta entonces esa tarea había sido compartida por grabadores y escritores, y no fue abandonada tan pronto.

Los apuntes biográficos de mexicanos distinguidos que se

⁴⁸ Por ejemplo, en octubre de 1862 la litografía de Iriarte anunciaba en El Siglo XIX la venta de retratos del recientemente fallecido, héroe nacional, general Ignacio Zaragoza, a 12 reales el ejemplar impreso en tamaño natural y a dos tintas.

⁴⁹ Este episodio ha sido revisado por José Arturo Aguilar, Op. cit.

dieron a conocer en las páginas de la prensa capitalina -algunos de los cuales incluyeron retratos- cobraron gran impulso al consumarse la monarquía de Maximiliano. El semanario satírico La Orquesta anunció en 1867 una "Galería de Mexicanos ilustres"⁵⁰. Dos años después la revista literario-cultural El Renacimiento⁵¹ dio a conocer, entre noticias arqueológicas, poesía, notas de música y críticas diversas, algunas notas biográficas póstumas de célebres compatriotas recientemente fallecidos, junto con los retratos litográficos de los personajes aludidos. México y sus costumbres⁵² también dedicó una sección de apuntes biográficos de contemporáneos distinguidos en el campo del arte en especial, acompañados de la reproducción de su efigie. En varios casos los grabados provenían de imágenes fotográficas, e incluso en uno de ellos se llegó a referir la procedencia del retrato reproducido, pues en una anotación se aclara que el mismo había sido tomado de una fotografía de Cruces y Campa⁵³.

Al mediar el siglo XIX los fotógrafos de otros países ya habían producido sus galerías de contemporáneos. El renombrado fotógrafo norteamericano Matthew Brady había dado a conocer, en 1850, su Galery of Illustrious Americans, en un volumen donde reunía las copias litográficas de los retratos

⁵⁰ La Orquesta, 23 de octubre de 1867. Citado por Arturo Aguilar Op. cit. pp. 73-74.

⁵¹ El Renacimiento. Periódico Literario. Ciudad de México, 1869.

⁵² México y sus Costumbres. Ciudad de México, 1872.

⁵³ Ver El Semanario Ilustrado. Tomo 1. Número 3. Ciudad de México, mayo 15 de 1868.

que él había tomado de los personajes más destacados de su país⁵⁴. Tres años después se publicaba en Francia una Histoire des artistes vivants ilustrada con fotografías y, el mismo Disdéri -el autor de la tarjeta de visita- puso en circulación su Galerie des contemporains entre 1860 y 1862, dando a conocer cada semana un retrato en tarjeta acompañado de su biografía, hasta reunir varios volúmenes con figuras del viejo continente, famosas y contemporáneas a la sazón de aquel tiempo⁵⁵. La idea pronto viaja a México.

El Album Mexicano tomó la delantera en nuestro país. José Tomás de Cuéllar anuncia en 1865 su edición proyectada como una miscelánea de retratos fotográficos de celebridades, mexicanas y europeas, de diversas épocas, y al parecer también había incluido reproducciones de cuadros que se hallaban en galerías europeas; todos ellos acompañados de algunas noticias biográficas, o de textos explicativos, según el caso. La colección estaba prevista para ser utilizada a manera de enciclopedia "al alcance de todas las clases, [que] difundirá la ilustración sin necesidad de sacrificio ni estudio"⁵⁶. En esencia el álbum era un proyecto que ponía a las fotografías al servicio de la promoción y divulgación de la cultura general.

Al iniciarse el último cuarto del siglo XIX el historiador y geógrafo Manuel Rivera Cambas publica, en forma

⁵⁴ Ver James D. Horan, Matthew Brady Historian with a Camera. New York, Crown Publishing Inc., 1955.

⁵⁵ E. McCauley Op. cit. p. 57.

⁵⁶ El Cronista de México. 18 de abril de 1865, p. 3. Citado por Arturo Aguilar, Op. cit. p. 72.

de libro, una colección de más de 200 retratos litográficos de figuras relacionadas con la intervención europea y el imperio de Maximiliano, acompañados de breves notas biográficas al pie de cada efigie⁵⁷. De factura mexicana el libro reunió los retratos de personajes contemporáneos⁵⁸. Esos retratos no eran del todo desconocidos, pues gran parte de ellos eran reproducciones en litografía de originales fotográficos de Cruces y Campa.

Esa referencia indica que los retratos tarjeta de visita que Cruces y Campa tomaron de las figuras públicas contemporáneas, circularon masivamente, y que su venta se adelantó a la del libro editado por Rivera. En calidad de tarjetas de visita no sólo quedaba asegurada su distribución inmediata al público, sino también su accesibilidad, dado que se conseguían los ejemplares sueltos. Al parecer no fue la intención de Cruces y Campa formar con esos retratos una colección especial; para la factura de muchos de esos retratos se aprovecharon los clichés con tomas de cuerpo entero y únicamente se copiaron los bustos enmarcados en un óvalo. A diferencia de la "galería de

⁵⁷ Manuel Rivera Cambas, Album histórico biográfico de México. s.e, s.a. Con este título se halla registrado el volumen consultado que carece de portada y de cualquier otra página que identifique no sólo su autor, sino también el lugar y la fecha de la edición. Quizás constituyó una edición especial suelta, pero también es posible que haya constituido una especie de volumen anexo a la Historia de la Intervención Europea y Norteamericana en México y del Imperio de Maximiliano, publicado en 1875 por el mismo autor.

⁵⁸ Varios años después de la publicación del de Rivera Cambas se darían a conocer otros libros de biografías de contemporáneos, entre ellos los escritos por Francisco Sosa, Riva Palacio e Irene Paz.

gobernantes", muchos de esos retratos tienen la presentación que solía darse a los retratos litográficos, están decorados en sus bordes con guías vegetales y otros motivos, algunos, incluso, cuentan con sus datos biográficos (figs. 61 y 62). En todo caso, se puede considerar el copiado de muchos de esos retratos en la edición de Rivera Cambas, como uno de los destinos finales de las tarjetas de visita.

Otros trabajos en los cuales intervinieron como materia prima los retratos que Cruces y Campa tomaron de los hombres prominentes del país fueron los retratos-mosaico, integrados por un conjunto de retratos de personajes reunidos gracias al montaje. Se arreglaron composiciones diversas mostrando únicamente el busto de los personajes enmarcados en un óvalo, o bien, superpuestos uno al lado del otro hasta llenar toda la superficie de la imagen. Siendo su propósito conmemorativo, seguramente esos ejemplares se imprimieron como un trabajo especial, y como tales tuvieron una circulación restringida. Se ignora si alguna de esas imágenes mosaico que sobreviven proviene de los talleres de nuestros socios. En todo caso la referencia autoral ocupa un segundo término ante el testimonio en sí, que confirma otra forma de participación de la fotografía mexicana en el terreno de la propaganda política.



61. Cruces y Campa, Teodosio Lares,
presidente del Consejo de Ministros
durante el Imperio de Maximiliano,
tarjeta de visita, ca. 1867.



62. Cruces y Campa, Santiago Rebul,
pintor,
tarjeta de visita, ca. 1867.

5. La "plebe urbana" y sus oficios

Las imágenes que Cruces y Campa imprimieron del mosaico popular mexicano, que puede ser identificada como "la gente de poca fortuna" -como la llama Prieto-, ponen de manifiesto una inquietud que las diferencia de aquellas fotografías que captaron a la encumbrada sociedad mexicana. La motivación no proviene del fotografiado, sino de los fotógrafos. El modelo es un ser cautivo de aquel que se halla tras la cámara; es elegido y dispuesto cuidadosamente por el ojo avasallador del fotógrafo. Ciertamente ante esa "gente menuda" -que ha sido seleccionada por el fotógrafo- la lente de nuestros socios permanece atenta a un criterio compositivo que tiende a estructurar un patrón que unifica el enfoque. Ese criterio unificador quedó confirmado doblemente: primero, al momento de imprimir al pie de esas fotografías la siguiente identificación: "tipos mexicanos"; segundo, al registrar esos tipos como una colección.

La mexicanidad de esos tipos elegidos por Cruces y Campa se reconoce en sus oficios; la mayoría de ellos se ocupa de la producción, el comercio, o de un servicio tradicionalmente callejero y popular. Así, la visión de nuestros fotógrafos privilegia la peculiaridad del oficio para hacer la caracterización del mexicano.

5.1. El proyecto de la colección

La colección de tipos populares mexicanos, que Cruces y Campa dieron a conocer en la séptima década del siglo pasado, integra el inventario fotográfico de tipos populares de la ciudad de México más extenso que se haya realizado hasta entonces. Llegó a sumar un total de ochenta fotografías¹. Tal vez no todas ellas resultaron del trabajo coordinado por los dos socios, sin embargo, debido a que no se cuenta con la información que confirme con certeza la autoría específica de cada una de las imágenes, la colección completa será considerada como producto de Cruces y Campa.

La colección conoció dos registros. En 1880 fue inscrita por primera vez en las oficinas de derechos de autor². Cuatro años después se consignó nuevamente en los legajos de la misma oficina³. Para esas fechas los socios ya se habían separado, únicamente Antioco Cruces permanecía al frente del famoso establecimiento del número 4 de Empedradillo; en esas circunstancias, Cruces registró, a título personal, la serie de tipos mexicanos. Un indicio, sin embargo, señala que antes

¹ A la fecha no se ha hallado reunida la colección completa. En esas circunstancias, parte de la investigación consistió en reconocer la colección en su totalidad. Otra dificultad para determinar las ochenta fotografías registradas ha sido la existencia, en varios casos, de dos tomas distintas del mismo personaje, mismas que incrementan la cifra consignada. Fue preciso atribuir varias de las imágenes, porque sólo una parte de los ejemplares cuenta con el sello autoral.

² ADA. Documento]. Antioco Cruces, Retratos fotográficos de tipos mexicanos, 3 de agosto de 1880.

³ ADA. Antonio [sic] Cruces, Colección de 80 tipos mexicanos, 25 de noviembre de 1884.

de su separación los socios ya habían dado a conocer muchas de sus tarjetas de visita de tipos populares mexicanos, se trata del anagrama que utilizaron a fines de los sesenta y principios de los setenta; por esa referencia se deduce que la colección se empezó en el tiempo en que Cruces aún estaba asociado con Luis Campa. La causa del segundo registro fue el incremento del número de imágenes de que constaba⁴, así, al reeditarse la colección en su versión aumentada fue necesario inscribirla nuevamente en derechos de autor.

Se desconocen los términos acordados al momento de ser decidida la disolución de la sociedad fotográfica establecida por Antioco Cruces y Luis Campa; sin embargo, la información proveniente del registro de propiedad de la colección de tipos mexicanos nos permite suponer que la misma fue parte del legado que adquirió Antioco Cruces, como continuador de la labor iniciada con Luis Campa.

Para los años setenta del siglo pasado las diversas facetas del pueblo mexicano ya se difundía por diversos medios: las páginas de semanarios culturales capitalinos incluían su figura grabada; también habían sido representadas en óleos, acuarelas, dibujos a lápiz y también pequeñas esculturas⁵.

⁴ En el primer registro se hace referencia, en uno de los documentos, a 40 ejemplares fotográficos recibidos para certificar la propiedad artística -tal vez en todos ellos participó todavía Luis Campa-. Luego, el segundo registro notifica ochenta imágenes. Se deduce que se trata de las cuarenta fotografías iniciales, más otras tantas adicionales; probablemente estas últimas eran producto del trabajo individual de Antioco Cruces.

⁵ Figuras que hasta la fecha siguen resultando familiares y

No se tienen noticias sobre la participación de esas imágenes en algún proyecto específico. Se deduce que Cruces y Campa fotografiaron sus "tipos mexicanos" con el mismo interés comercial con el cual las casas editoriales de la ciudad de México -que promovieron el trabajo de los grabadores-, lo mismo que los pintores, dibujaron, imprimieron y dieron color, en cartones, telas y láminas, a los tipos y trajes nacionales. Eran motivo de interés general, pues los intelectuales liberales escribían también detenidas crónicas y descripciones del modo de ser, las costumbres y los quehaceres del pueblo mexicano, fundamentalmente el capitalino.

Por supuesto que también influía el entusiasmo internacional por la figura del tipo popular, compartido por la cultura occidental, y los fotógrafos participaron en eso. Tan pronto empieza a propagarse el oficio fotográfico las series sobre tipos sociales comenzaron a ser trabajadas por los profesionales de ese oficio. Así, a mediados del siglo pasado los franceses Nègre, Le Gray y Disdéri imprimieron la imagen de los pifferari⁶; Disdéri fotografió vagabundos; Napper publica hacia 1863 varios tipos populares andaluces; luego en Italia se dieron a conocer las tarjetas de visita de los trajes napolitanos y, asimismo, en Perú circularon

que se ven en las piezas de barro de los "nacimientos" mexicanos. Por otra parte, el gusto que se tuvo por esas piezas se ve reflejado en la colección que se exhibe actualmente en el museo de Torreón, que fueron hechas hace cuarenta años, aproximadamente, y que reproducen las figuras de los grabados de Castro y Campillo.

⁶ músicos ambulantes que tocan el pífano.

también en tarjetas de visita las mujeres vestidas a la manera tradicional de aquel país -las tapadas-, que ponían en evidencia una valoración cultural muy particular de la mujer peruana. En este último país ya se habían comercializado los tipos de antaño en los cuales McElroy halla una mirada nostálgica hacia el pasado Colonial marcado por la estabilidad social, distinto a lo que se vivía en ese tiempo, en aquel país sudamericano gobernado por militares⁷.

Tal vez en la época en que Cruces y Campa dieron a conocer sus primeros tipos populares, únicamente el francés Aubert -establecido en la ciudad de México en los años sesenta- se había adelantado a aquellos socios en fotografiar a los tipos nacionales y, quizás el poblano Lorenzo Becerril se estaba decidiendo por intentar lo propio con su cámara; sin embargo, de esos tres proyectos acaso el de Cruces y Campa alcanzó no sólo mayor éxito comercial, sino una amplia difusión. Las versiones del aguador, el carbonero, el vendedor de bateas y otros personajes populares fotografiados por aquellos socios fueron estampadas en pinturas, calendarios y publicaciones de la época y de principios de este siglo⁸. Luego se reeditó la serie tarjeta postal, y también se reprodujo una parte de la misma serie entre las

⁷ Keith McElroy. The history of Photography in Peru in Nineteenth Century 1839-1876. University of New Mexico, 1977. Tesis (Doctor of Philosophy in fine Arts) p. 120.

⁸ Manuel Rivera Cambas utilizó algunos tipos fotografiados por Cruces y Campa para incorporarlos en su Atlas y catecismo de geografía y estadística de la República Mexicana. Igualmente Antonio García Cubas los reproduce en su libro El libro de mis recuerdos, México, 1905. 1ª reed, Editorial Porrúa, 1986, (Biblioteca Porrúa).

páginas de la prensa ilustrada porfiriana.

5.2. Acerca de los tipos populares

La colección de "tipos mexicanos" hecha por Cruces y Campa, que reúne un abundante mosaico de tipos populares de la ciudad de México en sus oficios, puede ser comprendida ahora, desde la perspectiva de la coyuntura sociopolítica que el país vivía en aquella época, como una contribución inmediata de la fotografía mexicana a las inquietudes culturales promovidas por los intelectuales que participaron en la restauración de la República. Esas aspiraciones estaban relacionadas con el patriotismo. El propósito fundamental era el de cohesionar, bajo un principio de identidad nacional, a la sociedad mexicana que empezaba a vivir el proyecto del México que Cosío villegas ha identificado como el México moderno⁹.

El patriotismo fue la principal virtud moral entre los intelectuales que apoyaron la restauración del gobierno republicano en México, una vez derrotado el imperio de Maximiliano, en 1867. Conscientes de ese compromiso, la mayoría de ellos participó, no sólo empuñando las armas, o colaborando en los ministerios del gobierno restaurado, sino con su propia pluma; la literatura tenía el deber de enseñar y difundir el conocimiento de la patria; de moldear una

⁹ Daniel Cosío Villegas. Coord., Historia moderna de México, México, Editorial Hermes, 3ª ed., 1985.

conciencia nacional. Restaurada la República, aflora la necesidad de cohesionar a la sociedad mexicana en torno de un ideal común que rebasara las diferencias partidarias entre liberales y conservadores: la nación. Así, Ignacio Manuel Altamirano expresa:

Su pueblo [se refiere al estado de Jalisco] será grande cuando sus hijos, olviden sus rencillas domésticas, comprendan que es en la unión donde encontrarán el secreto para hacer que vuelva su país á [sic] su preponderancia anterior...¹⁰

La literatura y la gráfica serán los foros donde se difundirá el conocimiento de la supuesta realidad mexicana, tanto la del paisaje natural, como social. En la novela, Altamirano menciona el acto de pintar la naturaleza y, no sin modestia, justifica "sus pinceladas" con las siguientes palabras:

...perdonad mi afición a describir, y no la juzgueis [sic] tan censurable mientras que ella sirva para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía.¹¹

Precisamente, en 1869 se reedita -en una versión aumentada- el conocido álbum litográfico México y sus alrededores¹², que había circulado por primera vez en la ciudad de México entre 1855 y 1856.

Las novelas, los relatos y las crónicas fueron los

¹⁰ Ignacio M. Altamirano. "Cuentos de Invierno. Clemencia", en El Renacimiento, Periódico Literario. Tomo II. México, 1969. p. 106.

¹¹ Op. Cit. p. 89.

¹² V. Debray ed., México y sus alrededores. Colección de vistas, monumentos, pasajes y trajes del país. Dibujos al natural litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez e I. Campillo. México, 1869.

medios utilizados por Altamirano, Guillermo Prieto y José Tomás de Cuéllar, para describir, con lujo de detalle, los diversos tipos sociales y su modo de vivir; la principal consigna fue el juicio moral. José Tomás de Cuéllar llegó a referir su labor de "retratista de personajes" susceptibles de ser hallados a la vista de sus lectores¹³ y, asimismo, a su esfuerzo taquigráfico por relatar hechos que en ocasiones afirmará el propio escritor haber visto y oído. La convicción de Cuéllar coincidía con la propuesta de Prieto: reconocer la necesidad de una regeneración moral como el punto nodal de un cambio social:

...si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbres adquieren suma importancia...¹⁴

Ciertamente, esa interpretación acerca del interés por difundir la imagen de los tipos nacionales no puede dejar de considerar otros aspectos.

Entre los ricos establecidos en el país era proverbial (desde el segundo tercio del siglo pasado) el gusto por las figurillas de cera de la tortillera, el tlachiquero, el ranchero y un sinfín de oficios mexicanos¹⁵. Debroise

¹³ José Tomás de Cuéllar, *Op. cit.* p. 225.

¹⁴ Guillermo Prieto, "Literatura nacional" *Atentamente...* [Selección de textos de Prieto] México, Promexa Editores, 1979. p. 228. El texto original se publicó el 6 de junio de 1842 en El Siglo XIX.

¹⁵ La tradición ha continuado viva hasta la fecha; el testimonio lo hallamos en las figuras de barro, fabricadas por artesanos de Jalisco en los años cuarenta de este siglo -parte de las cuales se exhiben en el museo de la Alhóndiga de Granaditas-, que reproducen a los tipos de las láminas reunidas en la colección México y sus alrededores y que fueron realizadas a petición de un particular.

interpreta esa manifestación como la expresión de una toma de conciencia urbana que aparece con la industrialización y que pretende identificar a un sector terciario impreciso que luego conformará una "clase media baja"¹⁶. Ortega y Gasset halla una manifestación similar a la mexicana entre la aristocracia española del siglo XVIII, que no sólo encargó a Goya cuadros con asuntos de carácter popular, sino que, inclusive, asimiló hábitos plebeyos en su vida cotidiana¹⁷. El filósofo español argumenta que ese "plebeyismo" confirma la "pérdida de fuerza de creación" de la aristocracia de aquel tiempo.

No obstante que las explicaciones confrontadas difieren, ambas refieren un hecho social común: el gusto de los ricos por la figura de aquellos que llevan una vida tan distinta y extraña a ellos: los pobres. En esencia, ambas observaciones reconocen que es a instancias de la clase alta que se promueve la representación de los tipos populares. Acaso es posible vislumbrar que, más que excluirse, las dos interpretaciones se amalgaman. Con todo, las referencias no se agotan aquí.

Desde luego, también el pensamiento romántico tiene que ver como detonante, no sólo del gusto por lo que se relaciona con las costumbres populares (por lo que en ello se conserva de distinto -tradicional- a la civilización industrial -

¹⁶ Véase Olivier Debrouse, "Así son. Con todo el dramatismo de la vida real", en *Pregonarte*, enero, febrero de 1992 [Suplemento].

¹⁷ Véase José Ortega y Gasset, *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

moderna-), sino de la idea que asocia el nacionalismo con la soberanía popular¹⁸. La revaloración del pueblo como sujeto de la vida política¹⁹ y, por lo tanto, como parte fundamental de una nación, anima el reconocimiento de sus integrantes.

Ciertamente, ese ejercicio de reconocimiento tampoco puede desvincularse del pensamiento positivista de la época, que postulaba el registro de los hechos, como práctica complementaria de la observación, misma que corresponde, precisamente, a la primera etapa del conocimiento científico. Ese registro había despertado ya un espíritu coleccionista que facilitaba la aprehensión de la diversidad de las cosas y las especies.

Todas esas manifestaciones culturales pueden ser reconocidas como el substrato a partir del cual madura la idea de la colección de "tipos mexicanos" de Cruces y Campa²⁰. Sea como fuere, una realidad concreta se manifiesta a través de esta colección: aprehender la fisonomía del mexicano típico.

¹⁸ Véase Michel Péronnet, Vocabulario básico de la Revolución Francesa. México, Editorial Crítica, 1985.

¹⁹ Paolo Coliva especifica que "fue sólo con el redescubrimiento romántico del pueblo ya en clave de una visión política nacional, que hacía coincidir el estado con la nación y por tanto valoraba todos los componentes de la nación misma, que el pueblo comenzó de nuevo a ser sentido como posible sujeto de la vida política." Citado en el Diccionario de política. Tomo 2. Dirigido por Norberto Bobbio y Nicola Matteucci. México, Siglo XXI editores, 1982. p. 1360.

²⁰ Dado que no es el objetivo de esta investigación estructurar una discusión en torno de ese contexto cultural -pues el tema deslinda un problema que requiere una investigación propia-, sólo se enuncia ese contexto.

5.3. ¿Quién era el mexicano típico?

Para Cruces y Campa el mexicano genuino, característico del país, estaba representado por la nutrida fracción del pueblo que se gana la vida desempeñando los tradicionales oficios, así como las formas de vestir propias del país. Desde el punto de vista de clase, ese contingente "popular", elegido por nuestros fotógrafos para su colección, reúne a las "clases menos favorecidas de la sociedad" -como se le llamaba en el siglo pasado-, misma que, dentro de un orden social donde el privilegiado era el propietario de tierras y dinero, constituía el nutrido y variado sector de los desposeídos. Esa condición implicaba, para la gente humilde, ser un marginado social, pues la calidad ciudadana de un mexicano a mediados del siglo pasado se adquiría ya por la riqueza atesorada, ya por las tierras de las cuales era propietario el individuo. Se admitía que el ciudadano mexicano debía tener, cuando menos, un ingreso de 200 pesos anuales. Si un doméstico podía llegar a ganar hasta cien pesos anuales, en 1862 ¿cuáles podían ser las percepciones de los vendedores ambulantes o de los criados callejeros que no tenían un trabajo estable? seguramente un ingreso minúsculo²¹ que los excluía de la posibilidad de participar en las decisiones ciudadanas. Esa marginalidad política se reforzaba ideológicamente. En la pasada centuria dominaba la idea de

²¹ Véase María Gayón Córdoba, *O. cit.*

que la naturaleza del pobre estaba determinada por "instintos perversos" y que, en consecuencia, era proclive a la criminalidad y a la delincuencia. El delincuente común era el hombre sin posesión, el desposeído, que bien podía ser cualquier vendedor callejero, cualquier sirviente o cualquier empleado²².

La gente humilde de la ciudad de México que solieron reconocer muchos de los cronistas viajeros en la pasada centuria era el "lépero", es decir, el individuo del pueblo capitalino de baja condición moral, en otras palabras, el patán, el malicioso y el villano²³. Sin embargo, el capitalino pobre tenía múltiples facetas, no todos se reconocían en esa figura pues el ejército de comerciantes ambulantes, artesanos y criados diversos que pudieron haber sido confundidos con el lépero, reconocían la condición de ser gente productiva; en aquel tiempo Guillermo Prieto y Manuel Payno los llamaron "pelados"²⁴. (Por cierto que los indígenas de los alrededores de la capital quedaron incluidos entre los "pelados".) De acuerdo con la relación planteada, se puede decir que el grupo social fotografiado por Cruces y

²² Véase Salvador Rueda, El diablo de Semana Santa. El discurso político y el orden social en la ciudad de México en 1850. México, INAH, 1991. (Col. Divulgación.)

²³ Véase Francisco J. Santamaría, Diccionario de mexicanismos. México, Editorial Porrúa, S.A., 3ª ed. 1978.

²⁴ Santamaría especifica que el "pelado" es un tipo propiamente de la capital que se tipifica por su condición social humilde. A diferencia del lépero, que puede no ser un pobre, el pelado puede no ser de malas costumbres. Así, lo define como el "tipo popular de las clases bajas, harapiento, mísero e inculto, pero por lo común simpático". Ver Idem p. 824.

Campa reúne, en conjunto, las diversas facetas de los así llamados "pelados", pues, desde su punto de vista, en ellos encuentran los rasgos genuinos del mexicano. Desde luego, la de Cruces y Campa era una versión más que se sumaba a las diversas propuestas iconográficas que ya se habían ensayado con anterioridad.

5.4. La tradición iconográfica de los tipos mexicanos

Los artistas viajeros que visitaron nuestro país en la primera mitad del siglo pasado, a quienes Xavier Moysén llama descubridores de la realidad mexicana²⁵, inauguraron en México la tradición iconográfica de los tipos nacionales. Con su mirada creadora esos viajeros inventaron una variedad de facciones y gestos del pueblo mexicano. El grabador italiano Claudio Linati -el introductor de la litografía en nuestro país- da a conocer en el periódico El Iris (fundado en 1826 por aquél y otros compatriotas suyos) uno de las representaciones más tempranas de la población mexicana. La visión de este artista, interesado en cuestiones sociales y políticas, reconoce, con un sentido crítico, las distintas facetas del criollo, del mestizo y del indígena, así como algunas costumbres mexicanas. El pintor austriaco Friedrich

²⁵ Refiriéndose a la apreciación de Manuel Romero de Terreros quien califica a los viajeros extranjeros como "descubridores del paisaje mexicano", Xavier Moysén comenta que mejor sería llamarlos "descubridores de la realidad mexicana". Ver su investigación publicada en La pintura del México independiente en sus museos. México, Banco BCH, 1990. (Col. La Pintura en los Museos de México)

Waldeck, que viaja a nuestro país con el encargo de realizar los dibujos de las ruinas mayas²⁶, sólo recoge la imagen de algunos tipos yucatecos. Rugendas, atraído esencialmente por la riqueza del paisaje, recreó, ya en la intimidad de la casa, ya en algunos festejos, la fisonomía de algunos habitantes de las provincias mexicanas que visitó. Carl Nebel dibujó para su libro Viaje pintoresco y arqueológico por la República Mexicana los perfiles de rancheros, poblanas, criollas y arrieros. Al iniciar el segundo medio siglo, el pintor, dibujante y litógrafo suizo Johann Salomon Hegi traza la figura de los habitantes de la ciudad de México y pinta sus peculiares costumbres; a juicio de Xavier Moyssén, las más de cien obras pictórico-documentales -entre acuarelas, aguadas y dibujos a lápiz- bien le pueden otorgar al suizo el título de "ilustrador de la vida de la ciudad de México a mediados del siglo XIX"²⁷. Poco después, con una visión muy distinta del anterior, Edouard Pingret pintará con elegante trazo a varios tipos populares mexicanos, así como ciertas escenas costumbristas que le atraieron especialmente. Por cierto que la huella de este último pronto se reflejó entre sus discípulas mexicanas, así como en el pintor poblano Agustín Arrieta (contemporáneo del francés), quienes difundirán con sus pinceles algunos usos y costumbres

²⁶ Resultado de ese viaje es el libro Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán... durante los años de 1834 y 1836. París, 1838.

²⁷ Xavier Moyssén, "Un pintor suizo en México", en Hegi, La vida en la ciudad de México (1849-1858), México, Banco BANCRESER, 1989.

nacionales, sobre todo con representaciones de cocinas mexicanas, escenas de la calle y pulquerías.

La fascinación por la naturaleza y lo exótico, propio de la sensibilidad romántica de aquel tiempo, acercó de inmediato a esos viajeros hacia la figura del pueblo. La mirada curiosa de algunos de ellos había sido estimulada, en parte, por un interés práctico; Rugendas y Nebel, por ejemplo, estaban relacionados con Sartorius (migrante alemán que estableció en el estado de Veracruz una hacienda y, en ella una empresa agrícola), quien participó en la publicación del libro de Nebel y solicitó a Rugendas que ilustrara su libro^{2a}.

Una vez descubierta la veta del paisaje social mexicano los grabadores nacionales comienzan a imprimir las costumbres y trajes del país en el segundo tercio del siglo pasado. De los talleres de Heredia y de la casa litográfica del callejón de Santa Clara No. 8 -que perteneció a Agustín Massé- salieron los primeros trabajos para la sección titulada "Costumbres y trajes nacionales", dada a conocer en 1844 en El Museo Mexicano, rotativo que, por cierto, se autonabraba "semanario científico-literario". No es, sin embargo, hasta el medio siglo que los motivos costumbristas reciben un fuerte impulso de las casas editoras de mayor prestigio en la capital. Manuel Murguía pone a la venta, entre 1854 y 1855,

^{2a} Ver Brigitte B. de Lameiras, Indios de México y viajeros extranjeros. México, Secretaría de Educación Pública, 1973. (Col. Sep-setentas)

Los mexicanos pintados por sí mismo²⁹, álbum publicado por entregas e ilustrado con litografías de Hesiquio Iriarte. Al año siguiente Jean Decaen promueve, por entregas semanales también, la circulación del álbum México y sus alrededores, entre cuyas láminas se incluyeron varios grabados dedicados a trajes mexicanos, realizados por Casimiro Castro e Ignacio Campillo. Acaso en esas publicaciones dominaba una intención similar, tendiente a describir y representar "lo curioso e interesante" de los usos y las costumbres nacionales, que fue la idea expresada por los editores del Museo Mexicano. La crónica literaria acompañó esos grabados. Los escritores mexicanos colaboraron con la parte narrativa en las colecciones mencionadas³⁰.

La literatura mexicana con tema costumbrista, cuya necesidad reclamó Guillermo Prieto, cuenta con el antecedente de El Periquillo Sarniento³¹, donde, según palabras de Sainz de Medrano, "trazó Lizardi un amplio cuadro de la sociedad mexicana de su época desde la perspectiva de un crítico educador y moralizador"³². Esa actitud crítica será la que posteriormente -desde fines de los sesenta hasta

²⁹ Se trata de la versión mexicana de las publicaciones española y francesa que se habían dado a conocer diez años antes en los países correspondientes: Los españoles pintados por sí mismos y Los franceses pintados por sí mismos.

³⁰ En ese grupo de escritores destaca la constante colaboración de Guillermo Prieto y, también, la pluma de Hilarión Frias y Soto.

³¹ Novela cuyos cuatro tomos se dieron a conocer en México entre 1816 y 1831.

³² Sainz de Medrano. Introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi. El Periquillo Sarniento, México, Editora Nacional, 1976.

concluir el siglo pasado- caracterizará las novelas de La Linterna Mágica de José Tomás de Cuéllar y las crónicas de Hilarión Frías y Soto, Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos publicadas en La Orquesta³³ y México y sus Costumbres³⁴. Distintas a éstas fueron las primeras notas dadas a conocer, al mediar el siglo pasado, por Ignacio Ramírez, Manuel Payno, Guillermo Prieto y Juan de Dios Arias³⁵. Para estos intelectuales liberales la descripción de tipos sociales y costumbres mexicanas fue un esfuerzo más por difundir el conocimiento de la patria y de los individuos que la integran. Para llevar a cabo esa tarea se empeñaron, ante todo, en subrayar las virtudes de la heterogénea población metropolitana; así, se proponen sacarla del anonimato al reconocer su personalidad en sus vestidos, en el desempeño de sus labores, y en sus costumbres. Ciertamente, al mediar el siglo pasado la patria se estaba forjando; México contaba apenas con cerca de tres décadas de vida independiente; la identidad del mexicano, que Prieto reconoce en el mestizo, apenas se estaba configurando, por lo que, de acuerdo con su pensamiento, empezaba a existir el pueblo mexicano³⁶; era

³³ En 1868, año que verifica la tercera época de esa revista Frías y Soto colaboró con su columna titulada "Album fotográfico", donde con tono burlón describió, sobre todo, las costumbres de la clase media mexicana.

³⁴ El semanario México y sus costumbres, publicado en 1872, incluyó las colaboraciones de Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos y Luis Taboada, quienes se ocuparon de satirizar las costumbres de la clase media, fundamentalmente.

³⁵ Colaboradores de El Museo Mexicano y autores de los textos de Los Mexicanos pintados por sí mismos y México y sus alrededores.

³⁶ Prieto consideraba que los mexicanos eran una raza anómala, "intermedia entre el español y el indio, una especie

preciso construir una tipología del mismo, sobre todo de aquella heterogénea masa de menesterosos que poco sabía de decisiones ciudadanas, y que tal vez para muchos tenía la investidura de servidumbre urbana.

5.5 Variaciones e invenciones de los tipos mexicanos

La labor de "copiar los tipos nacionales", tal como lo proponía José Martí³⁷, había engendrado ya, hacia la sexta década del siglo pasado, un rico mosaico de tipos en los cuales se reconocía ya al mexicano. Ciertamente, para un compatriota identificado con la causa liberal y con la idea de una raza mexicana intermedia entre el español y el indio, como lo era Prieto, el mestizo era el arquetipo nacional por excelencia. Otros ojos, sin embargo, recogen un perfil distinto del mexicano. Al pintar la vida social mexicana, con el singular paisaje nacional de fondo, Rugendas descubre, ya en la llanura, en el poblado, en la Alameda, en el mercado, un afable abanico socio-racial mexicano: el indígena, el mestizo y el criollo. Un panorama distinto había adelantado la visión crítica de Linati, quien enfatiza, a través de la forma de vestir y de ciertas actitudes, las diferencias sociales entre los mismos, así distingue a los representantes del poder económico, político y religioso, de los

de vínculo insuficiente entre dos naciones, sin nada de común, [cuya] existencia fue vaga e imperfecta durante tres siglos". Véase "Literatura Nacional" Op. Cit. p. 226.

³⁷ Revista Universal. México, martes 24 de octubre de 1876, t. XI, núm. 245. Consultado en: Ida Rodríguez, Op. cit.

trabajadores y del lépero. Por su parte, las detalladas escenas pintadas por Hegi curiosean no sólo a las honorables damitas y al elegante dandy, sino que atisban con especial interés los más diversos hábitos e incidentes de los pobres de la ciudad de México, ya en sus industriosos quehaceres, ya en sus vulgares escenas (como a los soldados reclutando gente, a las madres lavando y despiojando a sus niños o el arresto de un lépero). Tal vez esta última aproximación sea la mirada más realista que la pintura y el grabado de tipos mexicanos hayan logrado, pues los grabadores y pintores mexicanos no se alejaron de la visión afectada que había dejado la obra de Rugendas. Por cierto, las composiciones del artista alemán influyeron directamente en la obra de Castro y Campillo, quienes copiaron en sus láminas algunas escenas pintadas por el viajero. No fue distinta tampoco la versión de Iriarte, quien dibuja un abanico de mexicanos del cual deja fuera a la alta sociedad; son los de "medio pelo" -la clase media- y los de la clase inferior los personajes elegidos por éste; todos bien planchaditos y catrines -como dice Manuel Toussaint-, igualados por el generoso lápiz que esboza simpáticas figuras.

Por consiguiente, todos los trabajos mencionados ya habían esbozado una rica iconografía de tipos mexicanos. Cuando Cruces y Campa deciden trabajar su colección ya se habían consagrado varios estereotipos: la china, el rancharo, el aguador, la chiera y el evangelista. La frecuente descripción de esos tipos -tanto en narraciones, como con el

carboncillo y el color- había hecho de ellos un modelo consolidado y establecido, que se había emancipado de la realidad.

La china y el ranchero, ante todo, representaban a la pareja nacional por excelencia (figs. 63 y 64). Racialmente asumían el cariz de la población criolla y mestiza del país. Por sus trajes se reconocía en ellos a los portadores del traje nacional³⁸. Al carácter arrogante, saleroso, alegre y sensual que se le atribuía a la "perla de los barrios" se unía su figura redonda, así como sus grandes y luminosos ojos. Diversas caracterizaciones de la proverbial "flor de barrio" la habían dado a conocer ya bailando al compás del son (la de Castro y Campillo es la más famosa); ya con cigarro en mano (como la dibuja Hesiquio Iriarte); ya afanosa, ocupada en sus quehaceres culinarios (la que pintaron Arrieta, Pingret y sus discípulos); ya en una desafiante actitud mostrando la manzana, símbolo de la discordia. El traje del ranchero lo mismo enfundaba al criollo que al mestizo, por lo tanto al hacendado y a sus subordinados; identificaba, en suma, al hombre de campo. Intelectuales y artistas mexicanos de todas las tallas se entusiasmaron con su figura, lo mismo que los viajeros extranjeros. La figura del pequeño propietario del campo así como en la del empleado ya había adquirido también carácter: sencillo, ingenuo y cándido (el mismo que el cine mexicano se

³⁸ Véase Manuel Payno "Un viaje a Veracruz en el invierno" en, El Museo Mexicano, Tomo III, 1844. Asimismo, las crónicas de Los mexicanos... y la de México y sus alrededores.

Los Mexicanos.



LA CHINA.

63. Hesiquio Iriarte, *La china*,
litografía, 1855.



El RANCHERO

64. Hesiquio Iriarte, *El rancho*,
litografía, 1855.

encargó de difundir posteriormente, con lujo de detalle, en las grandes pantallas).

El aguador, el omnipresente personaje de las calles de la ciudad de México -como lo califica Chabrand-, caracterizaba a los oficios urbanos tradicionales por excelencia (fig. 65). No había habido crónica ni obra gráfica dedicada a los tipos mexicanos, que lo ignorara. En torno suyo se había tejido, acaso, una de las más vastas y detalladas descripciones que tipo nacional alguno hubiera tenido. La atracción que ejercía el singular repartidor de agua a domicilio irradiaba, lo mismo de su inevitable presencia en las calles y casas de la ciudad (privilegio que los cronistas aprovecharon con el fin de recrear algunos aspectos de la vida cotidiana y las costumbres en los hogares de la ciudad de México), que de su inconfundible figura³⁹. La narración de las venturas, desventuras y cualidades morales del aguador lo consagraron como el modelo masculino de lealtad, lo mismo con su familia que con su trabajo, con

³⁹ "El aguador vestía camisa y calzón de manta, calzoneras de gamuza ó pana, mandil de cuero que pendía de una especie de valona de la misma materia, de la que era igualmente el casquete que cubría la cabeza, y el cinturón que sostenía por detrás el rodete en que apoyaba el *chochocol* y unas pequeñas bolsas en que guardaba los colorines y las afilada navaja, instrumento indispensable para las operaciones gatunas. De su cintura pendía un cucharón de madera, de mango largo, del cual se servía para alcanzar el agua de la fuente, estando baja, y llenar el cántaro transmitiendo el líquido al *chochocol*. Echábase este á la espalda, sosteniéndolo por medio de una cinta ancha de cuero sujeta en la cabeza, en tanto que de ésta misma, mediante otra correa de cuero, suspendía por delante el cántaro lleno igualmente, con el que contrabalanceando el peso del voluminoso *chochocol*, lograba poner su cuerpo en equilibrio. Antonio García Cubas. *Op. cit.* p. 207.

Los Mexicanos.



EL AGUADOR.

65. Hesiquio Iriarte, *El aguador*,
litografía, 1855.

los parroquianos que con sus cofrades.

Entre una población capitalina donde los iletrados sumaban un nutrido número la figura del evangelista era imprescindible. Hacia la segunda década del siglo XIX Linati traza por primera vez la fisonomía de aquel personaje que, como dijera Guillermo Prieto, era secretario particular del público (fig. 66); este prototípico individuo se populariza treinta años después al quedar integrado entre las láminas del álbum Los mexicanos pintados por sí mismos. El viejo escribiente, el "hombre de letras" de condición humilde que se hallaba instalado en el portal de Santo Domingo no pasó inadvertido para el fotógrafo francés Aubert. Identificado con su mesa, sobre la cual dispone papelería, tintero, pluma de ave bien tajadas y papeles de diferentes tamaños y colores que le sirven de instrumentos de trabajo, permanece el escribiente sentado en su silla de asiento de tule, mientras escucha al modesto cliente que le declara su solicitud.

La vendedora de agua de chía, una variante de la china, también ya se había consagrado como la joven risueña, linda y fresca, típica de las veraniegas calles de la ciudad de México, establecida en un florido y multicolor puesto arreglado con un lecho que formaba una cortina vegetal de alfalfa y trébol, matizado con chicharos, dalias y amapolas, que enriquecían la gama colorística de los vasos de cristal con agua de diversas tonalidades; todo coronado con un arco de ramas (fig. 67).

Acaso menos abundante, pero no por ello menos importante



COSTUMES MEXICAINS.

Ecrivain public, sur la grand'place à Mexico.



67. Edouard Pingret, *Vendedora de aguas frescas*, óleo sobre papel, ca. 1852.

lo fue el tlachiquero, que caracterizaba la ocupación tradicional del indígena del campo. Su peculiar oficio no escapó a los ojos de varios artistas viajeros. El individuo ocupado en extraer el aguamiel del maguey pronto ganó entre la gráfica mexicana un privilegiado lugar, ya que fue elegido -junto con la mujer indígena- para ilustrar la portada de México y sus alrededores, formando parte de una composición poblada de motivos autóctonos; entendidos todos ellos como símbolos de la mexicanidad.

5.6. Convenciones iconográficas de los tipos populares de Cruces y Campa

Los tipos mexicanos de Cruces y Campa conservan el aspecto artificial de los grabados de Hesiquio Iriarte. El común de esos tipos posan frente a la cámara con ropas casi nuevas, que lo mismo enfundan al vendedor de pollos (figs. 68) y a los vendedores de jícaras (fig. 69). Visten relucientes camisas, pantalones en buen estado, calzoneras de cuero o calzones largos de manta blanquísima, así como sombreros de petate recién estrenados. Todos lucen rostros muy lavados, cabelleras bien peinadas y barbas bien cortadas. En suma, exhiben una faceta pintoresca del pueblo, es decir, su aspecto más agradable y vivo.

Esa visión pintoresca que habían venido difundiendo Castro, Campillo, Iriarte y Pingret, entre otros, también había ganado espacios en el discurso literario; amén de las



68. Cruces y Campa, pollero,
tarjeta de visita, ca. 1874.



69. Cruces y Campa (atribuida),
vendedores de jícaras,
tarjeta de visita, ca. 1874.

crónicas reunidas en los Mexicanos pintados por sí mismos, todas ellas matizadas de valores positivos. La pluma de Florencio M. del Castillo no encontró objeción alguna para redactar una breve apología del mexicano pobre:

Muy mal juzgada ha sido siempre la clase pobre de México, tan pronto se la pinta perezosa y depravada hasta el cinismo, como indiferente ó fanática... Jamás pueblo alguno ha sido tan calumniado como el de México, y jamás tampoco ha habido otro que presente elementos mejores para llegar a un grado notable de civilización y mejora. Hijos de los trópicos, criados en medio de una naturaleza tan abundante y hermosa, su imaginación es ardiente y su pensamiento claro. Su carácter es suave, dulce, sociable, y sus costumbres puras.⁴⁰

Del Castillo promueve el cariz ejemplar, honesto y trabajador del pobre, el que proyecta sin duda las aspiraciones de políticos e ideólogos de la República Restaurada. La colección de Cruces y Campa ofrece una visión semejante. El supuesto "mexicano típico" es fotografiado en actitud laboriosa, activa. Precisamente esa actividad crea un aura de intachable presencia, misma que asegura el perfil de una colectividad útil para la economía de la ciudad. Indudablemente, ante la visión de nuestros fotógrafos se esfuman los vicios, las malas costumbres y los hábitos del pobre, susceptibles de agredir a la vista de "la gente de bien" -la alta sociedad o, como en aquel tiempo se le llamaba le gents comme il faut-; se elude la menor insinuación que torne despreciables a los modelos. Precisamente ese aspecto de la cotidianidad popular que recoge en sus cartones el ojo

⁴⁰ Texto de Florencio M. del Castillo que acompaña una de las láminas de trajes nacionales en México y sus alrededores. Op. cit.

inquisidor de Hegi, ya en la riña de la pareja donde la mujer amenaza al marido con puñal en mano, ya en la tamalera que guarda sus monedas en su pecho -escasamente referido por otros-, queda descartado en las fotografías de Cruces y Campa. La benévola imagen del mexicano menesteroso que posó para nuestros socios se revela como un modelo almidonado, que nada parece tener en común con la elaboración conceptual que en los últimos tiempos planteó Luis González y González, para quien:

Los vendedores ambulantes, los cargadores, los pepenadores de papel y aun los serenos [del siglo pasado], son variedades de una misma especie que come mal, viste peor y se alberga en inmundas habitaciones suburbanas. Son generalmente analfabetos, muy religiosos, pero con veleidades mágicas, y apolíticos arraigados. Afectos al pulque y al aguardiente, sucios y dueños de un lenguaje soez, son vistos con desprecio por el resto de la sociedad urbana...⁴¹

Con esa sombría visión nada grato hubiera fotografiado la cámara de Cruces y Campa, que era lo que deseaban hacer nuestros socios. Distinta había sido la visión de su colega François Aubert, quien también se había ocupado de fotografiar a un abanico de tipos nacionales. Vale la pena comentar brevemente la obra de este último para completar el panorama descrito.

La de Cruces y Campa no era, precisamente, la primera serie fotográfica de tipos mexicanos en nuestro país; la cámara de François Aubert se había adelantado algunos años a

⁴¹ González y González, Luis. "La escala social" en: Cosío Villegas, Daniel Historia moderna de México. La República Restaurada. Vida Social. México, Editorial Hermes, 3ª ed. 1985. p. 413.

aquella pareja de fotógrafos mexicanos⁴².

El francés Aubert, establecido en la ciudad de México por unos años, había fotografiado en el interior de su establecimiento, hacia mediados de la década de los sesenta, a un contingente de tipos populares mexicanos con una mirada que denota, con mucho, la de un observador inquisidor y, además, europeo. Por un lado, elige a un grupo de sujetos de tez morena; se trata de indígenas harapientos que desde su punto de vista representan al estrato más bajo del pueblo mexicano, formado por individuos agobiados por la miseria, dado que exhiben en la fotografía una condición de sumisa servidumbre; abatidos y tristes en su mayoría; con una apariencia que delata que "apenas viste[n] de manta, apenas usa[n] sombrero de petate, o de a tres cuartillas⁴³, y apenas come[n] maíz..."⁴⁴, tal cual lo refería Molina Enríquez (fig. 70 y 70 bis). Por el otro, fotografía a algunos tipos que corresponden a un estrato social y racial distinto al anterior: el mestizo clasemediero. Visto en la figura del evangelista o del sacerdote estos mestizos posan

⁴² Everaert Dubernard en el su estudio preliminar del libro de Emile Chabrand -comerciante francés que vivió en México durante la séptima década del siglo pasado- De Barceloneta a la República Mexicana. México, Banco de México, 1987, comenta que Théobert Maler fue pionero, en 1880, en el registro fotográfico de tipos populares mexicanos. Esta apreciación es incorrecta. Primero, Dubernard atribuye el origen de varias ilustraciones del libro de Chabrand a la cámara fotográfica de Maler, siendo que corresponden a Cruces y Campa; éstas y la atribuida a François Aubert se tomaron con anterioridad a la fecha que refiere Dubernard.

⁴³ Las tres cuartillas se refieren al precio del sombrero.

⁴⁴ Andrés Molina Enríquez, Los grandes problemas nacionales [1909]. México, Ediciones Era, 5ª ed., 1985. p. 318.



70. François Aubert (atribuida),
pareja de indios con jaula,
albúmina, ca. 1864.



70-bis. François Aubert (atribuida),
mestiza,
albúmina, ca. 1864.

frente a la cámara con un gesto cargado de dignidad (fig. 70-bis). En suma, el francés no disimula su interés por dar testimonio sobre las diferencias socio-raciales mexicanas. De hecho, se puede advertir que tal testimonio no exageraba la realidad capitalina, pues Altamirano comentaba que más allá del Zócalo y Plateros el hormigueo de los pobres dominaba el panorama de la ciudad⁴⁵.

Los pobres que se ven en las tarjetas de visita de Cruces y Campa exhiben una fisonomía distinta a la que da a conocer Aubert, reflejan una realidad distinta; es una realidad maquillada y filtrada por un cristal que sólo deja ver aquello que deseaba ver la clase privilegiada: una legión de plebeyos civilizados y trabajadores, diseminada por las calles de la ciudad de México, que era la que convenía al proyecto del México moderno. Un personaje ausente en la colección de Cruces y Campa confirma esa preferencia: el lépero (fig. 71). Si bien no se puede negar la existencia del cargador, el mantequero o del tripero (en quienes por lo común se reconocía al lépero), es preciso aclarar que la realidad que reflejan esos personajes fotografiados por aquellos socios está cargada de prejuicios, pues casi todos posan con gracia y refinada cortesía. No existe aún la visión documental; ciertamente no era tal la intención de aquellos socios, sino recrear una legión de personajes pintorescos.

⁴⁵ Ignacio Manuel Altamirano, "La vida en México", en: Paisajes y leyendas, México, 1884. Tomado de: Obras completas, Ignacio Manuel Altamirano. Textos costumbristas, Vol. V, México, SEP, 1986.



COSTUMES MEXICAINS .

(Lépero) Vagabond.

Los tipos mexicanos de Cruces y Campa están colmados de elementos que designan su ocupación. Todos, con excepción de unos cuantos, proceden de modelos que ya se habían dado a conocer con anterioridad. Además del aguador, la china, el evangelista y la chiera) (figs. 72, 73, 74 y 75), nuestros socios fotografiaron al indígena proveedor de mil objetos de primera necesidad en la metrópoli.

Cerca de la tercera parte de la colección fotográfica de Cruces y Campa la componen indígenas. El prototipo ya existía, sólo era preciso actualizarlo. La acuciosa lente de su cámara recoge, en forma individual, ese mosaico de indígenas que se alcanza a reconocer en las vistas urbanas de México y sus alrededores (fig. 76). El multifacético comerciante de productos locales -pieles curtidas, guitarras, pescadito fresco, escobas, jaulas, cazuelas, pollos, jergas, flores, pirú, legumbres, jícaras michoacanas, cedazos, bateas, carbón, tortillas, rebozos y petates- presume, en su mayoría, la imagen del indígena aseado y decoroso (figs. 77, 78 y 79); con un disfraz que tiende a igualarlos, pero que los aleja de la identidad que en aquel tiempo reconoció Niceto de Zamacois:

miserable mal vestido, sin camisa y con su torso mal cubierto por "un pedazo de jerguilla de ordinaria lana tejida por él, un sucio calzon [sic] de tela ordinaria de algodón, [y] un asqueroso sombrero de paja ó de petate"⁴⁶.

En algunos casos, como el del petatero (fig. 80), el

⁴⁶ Niceto de Zamacois. Texto que acompaña uno de los grabados de "Trajes mexicanos" incluidos en el álbum México y sus alrededores.



72. Cruces y Campa, aguador,
tarjeta de visita, ca. 1870.



73. Cruces y Campa, china,
tarjeta de visita, ca. 1870.



74. Cruces y Campa, evangelista,
tarjeta de visita, ca. 1876.



75. Cruces y Campa, chiera,
tarjeta de visita, ca. 1870.



76. Castro y Campillo, trajes mexicanos,
litografía, ca. 1854.



77. Cruces y Campa, niño jaulero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



78. Cruces y Campa, vendedor de flores,
tarjeta de visita, ca. 1870.



79. Cruces y Campa, vendedor de loza,
tarjeta de visita, ca. 1870.

tipo contaba ya con el antecedente de la pintura de castas del siglo XVIII; la tortillera (fig. 81) era también un prototipo consagrado por los viajeros de la siguiente centuria (en la primera mitad del siglo XIX). Incluso, nuestros fotógrafos copian el modelo ya existente, como se advierte en la indígena otomí acompañada de su hijo, misma que reproduce la pintada antes por Pingret (figs. 82 y 83). Ambas versiones confirman el prototipo descrito por Florencio M. del Castillo:

La población indígena de los pueblecillos que circundan a México es muy variada... Las mujeres que trabajan más que los hombres y que recorren distancias muy grandes para venir a vender á [sic] México algunas miserables mercancías que carga a cuestas en compañía de sus hijos pequeñuelos, visten generalmente una tela de lana azul enredada en la cintura, que cae hasta la garganta del pie. El complemento del vestido es una manta de otro color, cuadrada, con una abertura en el centro, por la cual pasan la cabeza y que cae adelante y atrás, dejando espedito [sic] el movimiento de los brazos.⁴⁷

Cruces y Campa fotografian, incluso, diversas variantes del mismo tipo descrito por el escritor liberal (figs. 84 y 85). Pese a que manipulaban a sus modelos, no podían transformarlos del todo, así, algunos de los fotografiados verifican la visión del "indio triste y silencioso" que describió en aquella época el viajero Georges Bibesco⁴⁸ (fig. 86). Otros, en cambio, posan con un gesto duro e, incluso, soberbio -cualidad que tiene poco que ver con esa

⁴⁷ Florencio del Castillo, *Op. cit.*

⁴⁸ Georges Bibesco (Le prince), *Combats et retraite de six miles au Mexique, 1862*. Paris, E. Plon. Nourrit et Cie., 1887.



80. Cruces y Campa, petatero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



81. Cruces y Campa, tortillera,
tarjeta de visita, ca. 1870.



83. Edouard Pingret, *Carbonera*,
óleo sobre papel, ca. 1852.



82. Cruces y Campa (atribuida),
india otomí con niño,
tarjeta de visita, ca. 1870.



84. Cruces y Campa (atribuida),
carboneros,
tarjeta de visita, ca. 1870.



85. Cruces y Campa,
vendedora de flores,
tarjeta de visita, ca. 1876.

alma apocada y ese ser sumiso generalizado por Zamacois (ver 87)-. Unos cuantos, tal vez los más dóciles con el fotógrafo, ofrecen un cariz distinto: candorosos ante la cámara, sonríen con cierta timidez (fig.88).

El resto de la colección de tipos mexicanos de Cruces y Campa, que caracteriza a aquellos individuos que activaban el bullicioso comercio ambulante de las calles de la ciudad de México, así como otras ocupaciones callejeras, la forma el mestizo pobre. Algunos se desempeñan como "criados urbanos", otros como comerciantes de una miscelánea elaborada por ellos mismos. La figura prototípica de una parte de esa plebe urbana, que ya había sido pintada o grabada, sirvió de referencia para la reinterpretación fotográfica de Cruces y Campa. La buñolera y el velero provenían de las escenas dieciochescas de las castas novohispanas (figs. 89 y 90). El tocinero (fig. 91), el arriero (fig. 92), el repartidor de carne, el cargador, y el panadero fueron producto del entusiasmo de Irirarte y, antes que éste, de Linati y algunos de Pingret . Entre los puesteros consagrados por la gráfica y la crónica de costumbres nacionales, Cruces y Campa fotografiaron a la frutera (fig. 93). Tampoco se olvidan de incluir el establecimiento de la pulquería. Estos últimos ya habían asegurado un prototipo, en particular Manuel Payno, en Los bandidos de río frío, describe con lujo de detalle el perfil de la frutera (personificada en Cecilia). De hecho, en aquel tiempo en que circularon las versiones fotográficas acuñadas por aquellos socios, esos temas habían cobrado un

187
618



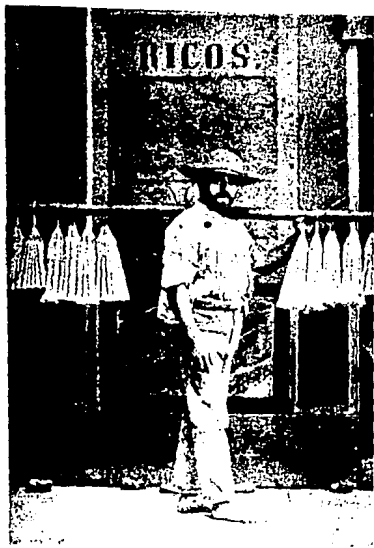
86. Cruces y Campa (atribuida).
agricultor, gabinete, ca. 1876.



87. Cruces y Campa,
vendedor de pieles curtidas
tarjeta de visita, ca. 1870.



88. Cruces y Campa, vendedor de bateas,
tarjeta de visita, ca. 1870.



89. Cruces y Campa, velero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



90. Cruces y Campa, buñolera
tarjeta de visita, ca. 1870.



91. Cruces y Campa, mantequero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



92. Cruces y Campa, arriero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



93. Cruces y Campa (atribuida),
frutera,
tarjeta de visita, ca. 1876.

especial interés en la obra del poblano Agustín Arrieta, quien se encarga de pintar escenas que plasman no sólo el ambiente, sino la cotidianidad involucrada en esas labores e, incluso, algún incidente anecdótico.

Con todo, el abanico tipológico de Cruces y Campa se abre aún más; incluye tipos que hasta entonces habían sido poco atendidos por la producción plástica, entre ellos se halla la alfajorera, el zapatero remendón, el niño con torito, los pilluelos, (figs. 94, 95, 96 y 97), el judero, los cabeceros, la chimolera y la enchiladera (fig. 114), entre otros. Precisamente algunos empezaban a ser sujetos de tipificación como los niños callejeros o "pilluelos" que encontramos por primera vez en las crónicas de Frías y Soto en el Album fotográfico, a fines de los sesenta. Con un cariz más simpático, acaso, esos chiquillos reemplazaban la figura del despreciable lépero.

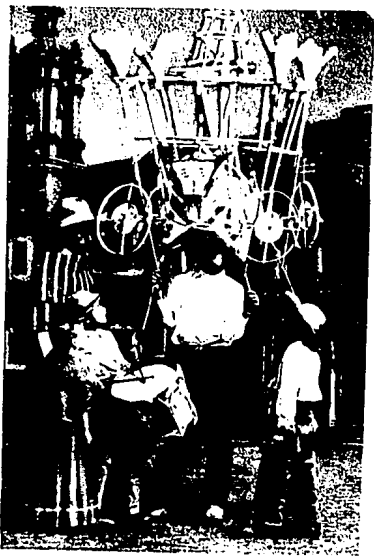
La imagen del niño con torito es, tal vez, el único ejemplar fotográfico donde Cruces y Campa se aproximan más a las representaciones de fiestas populares realizadas por Linati y por Rugendas hacia el primer tercio del siglo XIX -como la del juego del volador grabada por el primero, o la procesión de la Virgen del Rosario en la ciudad de México, pintada por el artista alemán-. Nuestros fotógrafos no tuvieron la intención de abordar esos asuntos; quizás esa escena del "torito" haya sido un pretexto para estructurar una composición apropiada, con el fin de lograr una imagen sobre los niños humildes reunidos en torno del llamativo



94. Cruces y Campa (atribuida),
la alfajorera,
tarjeta de visita, ca. 1870.



95. Cruces y Campa (atribuida),
el zapatero remendón,
tarjeta de visita, ca. 1870.



96. Cruces y Campa, niños con "torito",
tarjeta de visita, ca. 1870.



97. Cruces y Campa, "pilluelos",
tarjeta de visita, ca. 1870.

juguete de pirotecnia tan común en los festejos cívicos.

El pormenorizado desfile de tipos de Cruces y Campa no sólo renueva el rostro tradicional del guardián de las nocturnas calles de la ciudad: el sereno (fig. 108), que había sido sujeto de atención de pintores y grabadores, sino que incluye otras variantes de los encargados de la seguridad pública que no habían sido caracterizados: los músicos militares (fig. 98), el aguilita -el policía de la capital de antaño- (fig. 104), el rural (fig. 105) -que se le reconoce en el grabado de la "Gendarmería mexicana" en la edición de 1869 de México y sus alrededores-, el diurno o guarda diurno (fig. 109), el soldado (fig. 111), el bombero (fig. 114), y . Junto con ellos recogieron también la imagen de la trajinera que transporta a la indígena con su hortaliza. Esta es, sin duda, una aportación de Cruces y Campa a la iconografía de tipos nacionales, que se convierte pronto en prototipo. Ciertamente ya se contaba con un grabado de Castro y Campillo sobre el canal de la Viga y en Londres se había publicado en 1824 una lámina sobre la "puerta en el canal de Chalco"⁴⁹; sin embargo, es la de Cruces y Campa la precursora de la gran diversidad de imágenes fotográficas que posteriormente recogen el tema de la trajinera en su travesía por el canal, tema privilegiado especialmente por los fotógrafos viajeros que llegan a México en el último cuarto del siglo pasado. Esa predilección se justifica plenamente si reparamos en el hecho

⁴⁹ Ver: Bullock W., Atlas historique: pour servir au Mexique en 1823, avec l'explication des planches. Paris, Alexia Eymery, 1824.

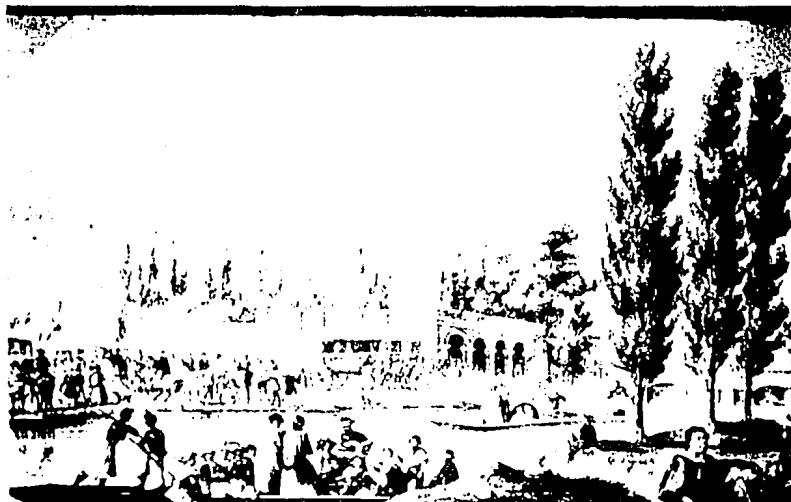


98. Cruces y Campa, músicos militares,
tarjeta de visita, ca. 1870.

de que las trajineras caracterizaron la fisonomía que hasta la segunda década del siglo XX conservó la ciudad de México, con sus canales que no sólo disfrutaban los capitalinos como lugar de paseo, como el canal de la Viga donde era común festejar los cumpleaños (fig. 99), sino que eran importantes vías de acceso de los moradores de los alrededores de la ciudad, por cuyos cauces las trajineras introducían legumbres, flores y otras mercaderías, como se observa en la fotografía de Cruces y Campa (fig 100).

5.7. Indagaciones de la cámara

Es la integración compositiva de los tipos mexicanos fotografiados por Cruces y Campa la que caracteriza, sin duda, a la colección en su conjunto. El escenario tiene una importancia primordial. Especializados en la factura de retratos de estudio los socios Cruces y Campa decidieron fotografiar a la gran mayoría de sus tipos mexicanos en el interior de su gabinete. Escasamente trabajaron al aire libre (fig.101). Además de la experiencia profesional que nuestros socios habían ganado en el manejo de sus modelos en el interior del estudio, donde podían controlar la luz, así como el escenario, las restricciones de la técnica fotográfica de ese tiempo determinaron la forma en que Cruces y Campa fotografiaron a sus tipos populares. El uso del colodión húmedo exigía la proximidad del cuarto oscuro, tanto para



99. Carl Nebel, *Paseo por el canal de La Viga*, litografía, ca. 1829- 1834.



100. Cruces y Campa, trajinera,
tarjeta de visita, ca. 1870.



101. Cruces y Campa (atribuida), carniceros,
tarjeta de visita, ca. 1876.

sensibilizar la placa que debía ser expuesta estando aún húmeda, como para revelar el negativo a la brevedad. Con todo, otros fotógrafos en el extranjero habían ensayado desde los años cincuenta la toma de sus tipos populares en el exterior, con el propósito de documentar el paisaje social del lugar, a pesar de las dificultades con el manejo del colodión húmedo; ellos contaban con la experiencia del trabajo a cielo abierto. Los álbumes fotográficos pintorescos que se habían puesto de moda en otros países incluían no sólo vistas de ciudades, monumentos históricos y paisajes naturales, sino también tipos populares tomados en sus espacios cotidianos⁵⁰. En México escasamente se habían dado a conocer fotografías de tipos populares tomadas en el exterior.

Dado que el objetivo principal de Cruces y Campa fue mostrar a sus tipos en sus ocupaciones, procuraron disponerlos en el ejercicio de sus faenas. Para ello prepararon, ex profeso, escenarios que, no obstante su factura artificial, evocan, sin incurrir en exageraciones, el ambiente donde solían ser reconocidos ordinariamente esos personajes. Así, al mismo tiempo que aíslan totalmente la figura, controlan minuciosamente la composición de la escena. El cuidado depositado en cada escenografía es congruente con

⁵⁰ Por ejemplo, en España los fotógrafos que se propusieron documentar el paisaje exterior incluyeron en sus álbumes fotografías de tipos populares; el inglés Clifford lo ensayó en 1858; Napper lo hizo en el álbum Views in Andalusia, en 1863; el francés Laurent incluyó también en su muestrario de vistas españolas de los años setenta.

el cuidado que los fotógrafos procuran en el gesto y la pose de su modelo. Todo con vistas a una composición estable, donde la figura aparece -en la mayoría de los casos- reposada, sin caer, en ningún momento, en la rigidez. No deja de advertirse que el orden estático que domina en algunas fotografías impone una distancia con las crónicas de algunos viajeros, que animan sus descripciones con los gritos y pregones de los "marchantes". Con todo, la creatividad de Cruces y Campa es determinante para resolver esmeradas composiciones donde el personaje, que casi siempre ocupa el centro de la imagen, queda enteramente realzado.

Comparada con la serie fotográfica de tipos mexicanos retratados por el francés Aubert -misma que tal vez sólo se adelantó unos cuatro años a la de los fotógrafos mexicanos asociados-, la de Cruces y Campa no sólo manifiesta diferencias en el formato de las imágenes -de la serie de Aubert se conocen copias en papel de un tamaño mayor al de las tarjetas de visita de Cruces y Campa-, sino en la visión de quien está detrás de la lente. Aubert elimina, en la mayor parte de sus imágenes, los telones decorados; aísla a sus modelos dentro del estudio utilizando un fondo neutral; así, las figuras aparecen como el único punto de interés en sus fotografías. Además, el fotógrafo francés hace uso de una lente que indaga diferentes ángulos de enfoque y explora la expresividad del sujeto que está frente a ella; los unos desprotegidos, deprimidos; los otros más seguros de sí mismos. Los resultados son distintos, sin duda, a los que

logran Cruces y Campa y, asimismo a los del poblano Lorenzo Becerril. Este último también intenta fotografiar tipos nacionales -tal vez contemporáneamente a Cruces y Campa-, sin embargo, dispone a sus harapientos modelos en el convencional escenario para la sesión de retrato, con alfombra floreada y delicados decorados, el usual para retratar a la pulcra y bien aliñada clientela, resultando de esta combinación una enorme incongruencia en la imagen, pues los fotografiados enfrentan un ambiente que les es ajeno. Además, sus fotografías no revelan con claridad a un tipo, pues los elementos que lo caracterizan se pierden en la imagen (figs. 102 y 103).

Los entornos visuales adquieren así una importancia singular en los tipos mexicanos fotografiados por Cruces y Campa. El ambiente es un elemento importante que participa en la caracterización del tipo; de acuerdo con esa idea recrean los escenarios necesarios según el modelo. Su amplia experiencia como fotógrafos retratistas de estudio les facilita la tarea de sustituir el contexto exterior con sus telones pintados. Procuran ese efecto de trompe l'oeil en que lo artificial del escenario se convierte en una ilusión de la realidad, donde los objetos escenográficos son manejados con la habilidad suficiente para reconstruir un ambiente que tiene su referente en la realidad. Ya se había comentado anteriormente que nuestros fotógrafos manejan sus telones pintados, y en general sus escenarios, con el propósito de componer -tal y como se entiende en el teatro- un lugar para



102. Lorenzo Becerril, india con canasta.
tarjeta de visita, ca. 1870.



103. Lorenzo Becerril, indio con petate,
tarjeta de visita, ca. 1870.

la representación de la fotografía. El valor iconográfico de cada fotografía reside, precisamente en esa referencia espacial, pues otorga unidad estilística a una gran parte de la colección, dado que el escenario se incorpora como una parte sustancial en la composición de la imagen. Con ese propósito diseñan las esquinas de calles urbanizadas, así como las veredas con jacales y casas de adobe, e incluso bardas de piedra simuladas que refieren el contexto de las afueras de la ciudad; todo hecho a base de pintura y cartón. Así, ofrecen dos referentes espaciales que circunscriben el entorno que rodea a sus tipos fotografiados: uno que remite a algunos rincones urbanizados, que evocan las céntricas calles de la ciudad de México; el otro se caracteriza por su ámbito rústico, por ser referencia de algún paraje por donde, quizás, transitaba todo aquel que se dedicaba al comercio menudo de productos que provenían de los poblados de indígenas del Valle de México: ya de los Remedios, ya de Santa Anita, o tal vez de Texcoco o de Chalco.

El acucioso trabajo artesanal en el que se involucran Cruces y Campa los anima a recrear, en no pocas ocasiones, lugares que se pueden reconocer con exactitud: el arco que parece reproducir el Portal de Las Flores (fig. 93) o parte la fachada de la diputación (fig. 104), el área arbolada con senderos bien trazados, que remite a la Alameda de la ciudad de México (fig. 94) o, incluso, el bosque de Chapultepec (figs. 105 y 106). Por lo que se observa, nuestros socios no pusieron límites a los artificios para representar con



104. Cruces y Campa, "aguilita".
tarjeta de visita, ca. 1870.



105. Cruces y Campa, rural,
tarjeta de visita, ca. 1870.

precisión el exterior, así simulan, dentro del estudio, el canal de La Vega, con el fin de fotografiar a la trajinera en acción (fig. 100); tampoco se detuvieron ante el requerimiento de algunos magueyes que tuvieron que ser introducidos al estudio para fotografiar al tlachiquero (fig. 107). Ese minucioso tratamiento del escenario -arreglado individualmente para cada personaje- denota, sin duda, el grado de precisión y detallismo aplicado por nuestros fotógrafos en sus tipos populares. Sin duda ese arreglo escenográfico se convierte en un signo emblemático de la identidad ocupacional de cada personaje. Los pormenores de los simulados muros callejeros -con carteles pegados, deterioros y demás- (fig. 108 y 109) forman parte de esa reconstrucción escénica que trata de engañar la vista del espectador con el ámbito prefabricado que rodea al personaje.

El espacio físico elegido por Cruces y Campa para fotografiar su contingente de tipos mexicanos, que ha sido entendido como una elección personal de ambos socios, también involucra una elección determinada, a su vez, por la búsqueda de las condiciones óptimas para realizar un trabajo con una calidad profesional similar a la de su trabajo especializado: los retratos de estudio. Así, tienden a asimilar el patrón aplicado para ese trabajo en la composición de sus tipos populares, como ya se ha señalado arriba. Además de las limitantes de orden técnico, existe una preocupación formal que induce a nuestros fotógrafos a someter bajo su control todo lo que participa en la imagen que van a componer, es



106. Cruces y Campa (atribuida),
vendedor de papaya,
tarjeta de visita, ca. 1870.



107. Cruces y Campa, tlachiquero,
tarjeta de visita, ca. 1876.



108. Cruces y Campa, sereno,
tarjeta de visita, ca. 1870.



109. Cruces y Campa, "diurno",
tarjeta de visita, ca. 1870.

decir, trabajan a la manera de los pintores. Esa preocupación los lleva a construir los escenarios que requieren para disponer a su entero gusto a sus personajes.

Por lo demás, la composición de las imágenes conserva una unidad de enfoque. La lente de la cámara se coloca siempre en la parte media del recuadro seleccionado por los fotógrafos, donde los personajes se aprecian de cuerpo entero. Desde ese punto de visión unificado se hacen intervenir algunas variantes con el propósito de dar movimiento y realce al modelo. Algunos rasgos muy sutiles en la pose de figuras aisladas se derivan del tipo de mercancía que cargan; así, el vendedor de bateas posa con una actitud distinta a la alfajorera (figs. 88 y 94); otros se relacionan con el supuesto carácter del modelo, así la china posa frente a la cámara con el garbo y la soltura que la singularizan (fig. 73), mientras que la tortillera exhibe una tímida actitud (fig. 81). Otros se someten al patrón de pose de los retratos de estudio, como se observa en los modelos donde el guarda-cantón sustituye a la silla o la mesa donde encuentra apoyo el sujeto (figs. 108 a 111). Incluso se llega a reconocer, una vez más, la manera de Cordero en la pose de la india michoacana (figs. 112 y 113).

Otros pequeños detalles agregan Cruces y Campa a la composición general de la imagen: texturas que enriquecen la composición (figs. 108 y 109); líneas que fragmentan el espacio de fondo con el propósito de ganar dinamismo a la vez que resaltan el rigor geométrico de la composición (figs. 98



110. Cruces y Campa, tripero,
tarjeta de visita, ca. 1870.



111. Cruces y Campa, soldado,
tarjeta de visita, ca. 1870.

89



112. Cirices Campa, india tarasca
con cestillo, tarjeta de visita, ca. 1870.



113. Juan Cordero, *Mora*,
óleo sobre tela, 1850.



114. Cruces y Campa, bombero,
tarjeta de visita, ca. 1870.

y 115); decorados que subrayan la profundidad espacial a través del diseño de líneas fugadas que pretenden hacer énfasis en la ilusión de un primer plano (figs. 111 y 114). Seguramente todos esos recursos demoraron horas de diseño y de montaje, así como prolongadas sesiones de pruebas en el estudio tal y como ahora lo experimenta el fotógrafo que hace imágenes publicitarias.

De igual forma se advierte que el trabajo de Cruces y Campa dentro del estudio se centra no sólo en la escenificación sino en la representación, por lo que la labor termina por asimilarse a la del teatro. Así, algunas fotografías parecen escenas congeladas de una acción momentánea. Ciertamente esa idea es retomada en la composición a la manera de cuadros de costumbres, como se conocían en las pinturas de Arrieta. Cruces y Campa procuran evitar, de ese modo, el riesgo del estatismo en los personajes fotografiados aisladamente y en reposo, al tiempo que intentan un mayor acercamiento al dinamismo del acontecer ordinario del individuo que le sirve de modelo. Con ese propósito incorporan dos o más personajes que participan en una acción común (fig. 96, 97 y 115); la imagen crea así la ilusión del movimiento y de la toma del acto espontáneo. Precisamente la fotografía del pulquero (fig. 116) explota al máximo la escena de grupo para dar a conocer, con lujo de detalle, el microcosmos de la pulquería.

La composición es clara y sencilla. Participan cinco personajes que se distribuyen en semicírculo, a fin de evitar



115. Cruces y Campa, enchiladera,
tarjeta de visita, ca. 1876.



116. Cruces y Campa, pulqueros,
tarjeta de visita, ca. 1876.

la confusión en la escena; así, cada uno se distingue perfectamente del resto. El encuadre vertical permite observar de cuerpo entero el traje que visten los dos personajes situados en los extremos. En este grupo se reconocen las diversas facetas del pulquero: el topador (nombre con el cual se identificaba al que salía a recibir el pulque en la garita) que es el que sujeta al odre en el piso; el arriero, el cual vierte el pulque en el barril; el administrador o tal vez el dueño de la pulquería viste traje de ranchero, lleva sombrero jarano y sujeta en la mano algo que parece ser un documento; el expendedor o jicarero, y el bebedor del pulque. (Dicho sea de paso, todas estas figuras constituyen un muestrario masculino que ejemplifica la estratificación social mexicana de la época). El escenario tiene una participación primordial en la composición. El despliegue de líneas rectas, tanto verticales como horizontales, hace que la imagen gane claridad y estabilidad.

Cruces y Campa no descuidan la elección de un marco adecuado para componer su fotografía, se trata de la casilla de la pulquería, el establecimiento típico en aquella época. El apego a la realidad del momento obliga a Cruces y Campa a reconstruir la escena en la puerta de la casilla⁵¹; tiene inscrito en la pared el número de patente del negocio, como era lo usual; del mismo lado se alcanza a adivinar el

⁵¹ García Cubas nos dice que al mediar el siglo pasado la puerta de la casilla pasó a ser el lugar de despacho del pulque, pues por orden de las autoridades se había prohibido a los bebedores permanecer en las pulquerías, para evitar con esa medida los desórdenes y las riñas que allí sucedían.

tradicional letrero que anunciaba la procedencia de la bebida: "ricos pulques de San Bartolo" (fig. 115). Asimismo, el detalle de la cortinilla formada con tiras de palma y adornada con flores documenta el día de la apertura del establecimiento⁵². Inclusive, es muy probable que el mismo nombre de la pulquería "El Recreo", halla sido tomado de la realidad⁵³. Con todo, parece que esa realidad no deja de reflejar una idealización, pues Cruces y Campa ofrecen la imagen de la pulquería ejemplar, aquella que seguramente deseaban ver los encargados del orden social, ya que hasta mediados del siglo pasado el lugar solía ser reconocido como lugares donde "delincuencia, promiscuidad y enfermedades se daban cita"⁵⁴.

Para hacer énfasis en la procedencia real de sus descripciones los escritores que se ocupan de recrear con su pluma los tipos mexicanos no dudan en comparar sus medios con la lente de la linterna mágica. Tal carencia pronto se convierte en un hecho, consumado por la cámara fotográfica de Cruces y Campa. Así, en el caso del pulquero, las coincidencias entre la fotografía y la crónica inserta en Los mexicanos pintados por sí mismos no es casual, se advierte una referencia del modelo literario en la forma en que Cruces

⁵² García Cubas refiere que con motivo de la apertura o renovación de una casilla se adornaba con enramadas de sauz en sus puertas y banderillas de papel o lienzo, muy pintada y enflorada en el interior.

⁵³ García Cubas consigna en su listado de pulquerías de la ciudad de México la pulquería del Recreo, situada en la calle de Estanco de Monjas.

⁵⁴ Véase Salvador Rueda. Op. cit.

y Campa disponen su cámara; así, imitando el ritmo de la pluma, la lente de la cámara se detiene a observar minuciosamente el escenario y los individuos que le dan vida. Incluso se puede reconocer que además de la lámina impresa por Iriarte -la que acompaña la crónica mencionada-, parte del texto queda ilustrado con la fotografía tomada por aquellos socios.

Amén de la referencia anterior no se puede dejar de mencionar el hecho de que Agustín Arrieta se había ocupado de pintar la pulquería, hacia la misma época en que se publicaron las crónicas acompañadas de los grabados de Los mexicanos pintados por sí mismos, por lo que se debe comprender que ambos antecedente estaban contribuyendo a una tradición que se estaba gestando en ese tiempo: se estaba consagrando, precisamente, el estereotipo de la pulquería. Así, bajo esa consideración, no se necesita confirmar si Cruces y Campa conocieron el cuadro del pintor poblano, sino advertir el hecho de que se estaba propagando una preferencia por la representación de ciertos tipos y costumbres populares en la época en que nuestra pareja de fotógrafos dieron a conocer su versión fotográfica de la pulquería.

Otras versiones sucederán al conjunto de esas primeras imágenes prototípicas de la pulquerías, entre las cuales se reconoce la de Cruces y Campa; tales reinterpretaciones pueden ser consideradas como continuadoras de una tradición que los fotógrafos no abandonaron. Como género los tipos mexicanos conocen otras formas de representación que hasta la

fecha siguen renovándose. En el caso de la pulquería la versión de Hugo Brehme, realizada en los años 20 de la presente centuria, no puede negar el prototipo elaborado por Cruces y Campa. La de Brehme es una escena fotografiada con una cámara que seguramente contaba con las ventajas de la tecnología de su época, por lo que se acerca más al concepto que actualmente se tiene de la fotografía, fundado en la idea de la instantánea y de la toma en condiciones un tanto casuales (fig 117). Los personajes delatan la abreviada fracción de segundo en que fue hecha la fotografía, no obstante, las figuras centrales no dejan de posar deliberadamente frente a la cámara. El fotógrafo alemán procura ser preciso; tal y como lo habían hecho antes los socios Cruces y Campa, aquél preparó cuidadosamente y mantuvo bajo su control la escena. Las diferencias, sin embargo, son notorias. La de Brehme cuenta con toda la ambientación que es inherente in situ: niños curiosos, observadores pasivos que seguramente solían reconocerse en aquel medio, inclusive el perro que acaricia uno de los observadores, así como también el inevitable sujeto que se acerca atraído, más que todo, por la cámara. Brehme elige, además, un encuadre horizontal con el propósito de abarcar mejor la fachada de la pulquería; este encuadre recorta la figura de los personajes fotografiados, lo que revela una mirada distinta por parte del viajero alemán, que tiene que ver más con la práctica del fotógrafo en una acción momentánea. En suma, son dos maneras distintas de acercarse al mismo tema, la de Cruces y Campa



117. Hugo Brehme, pulquería,
ca. 1920.

más interesada en preparar el motivo para hacer la caracterización de los tipos sociales, mientras que la de Brehme tiende hacia una visión casual (pues después de todo se halla ante una representación) y anecdótica del ambiente pintoresco que distingue a la pulquería.

Abel Briquet y Charles B. Waite realizan también, previamente al trabajo de Brehme, abundantes tomas sobre tipos mexicanos. Especializados en el registro de vistas a cielo abierto, todos ellos se apoyaron en una técnica que les facilitaba el trabajo en el exterior (el colodión húmedo había sido reemplazado por la placa seca). Así, con la avidez de la observación inmediata, fotografiaron a los tipos populares mexicanos que hallaron a su paso, en su ambiente ordinario, el de la calle. En esas circunstancias registran una versión distinta del tipo nacional que habían difundido Cruces y Campa en tarjeta de visita. Aquéllos están más cerca de la fotografía documental, en tanto que la experiencia que enfrentan es la de salir a la búsqueda de su sujeto para capturarlo al instante. (Ciertamente su propia experiencia como fotógrafos encargados de documentar el ambiente que se hallaba en torno de los caminos férreos y de las propias estaciones de tren, condicionaba ese tipo de imagen.) Cruces y Campa, como ya se ha dicho, escasamente salen de su estudio. Enfrentaban las limitaciones de una técnica aún en ciernes, por lo que prefirieron acoger las convenciones tradicionalmente aplicadas en el interior del estudio fotográfico e, inclusive, no dudan en echar mano de la

gastada fórmula del retrato de su tiempo, como ya se ha comentado en esos modelos que se apoyan en el guarda-cantón. Baste comparar al nevero así como a la buñolera y los polleros de Waite con las versiones de los mismos personajes fotografiados por Cruces y Campa, para notar la distinta visión que hay tras la cámara. Igualmente distante se haya el aguador de Cruces y Campa de la vista donde se observan los aguadores al pie de la fuente del Salto del Agua hecha por Briquet.

Las tarjetas de visita de tipos mexicanos de Cruces y Campa son producto de una técnica fotográfica con muchas limitaciones, las cuales restringen las posibilidades de la fotografía. En esas circunstancias nuestros fotógrafos no se hallaban aún ante el mismo instrumento que usó Briquet veinte años después. Dado que la técnica fotográfica no había alcanzado el perfeccionamiento suficiente para codificar el lenguaje de la instantánea, Cruces y Campa optan por lo ya conocido: el código del pintor -tal y como se concebía en el siglo pasado- y el del escultor, es decir, reflejan momentos prolongados requeridos durante la sesión de pose y, asimismo, una concepción de la escena a la manera de los cuadros pictóricos, donde aquella era preparada por el pintor con el propósito de adecuarse a las necesidades de la composición prevista en el cuadro. Con todo, la mayoría de los tipos mexicanos de Cruces y Campa se sobreponen al riesgo del estatismo escultórico. Algunas imágenes, incluso, parecen fragmentos arrancados de una acción espontánea tomada en la

calle (fig. 118). En todo caso, existe una preocupación formal que nuestros fotógrafos prefieren controlar en su totalidad y, no obstante que esa forma de trabajar establece límites estrictos, logran imprimir imágenes que revelan una visión creativa que caracteriza, precisamente, el sello personal de sus autores.



118. Cruces y Campa,
entulador,
tarjeta de visita, ca. 1876.

CRUCES Y CAMPA HOY

El análisis de la obra de Cruces y Campa llega al punto de su evaluación desde una perspectiva del presente, lo que implica la observación de su vigencia en la actualidad. Para esa evaluación es preciso considerar, por separado, los dos tipos de trabajo realizados por Cruces y Campa: los retratos y los tipos populares.

Tan pronto como se vulgariza el uso del retrato tarjeta de visita, y se pierde la motivación originaria, debido a la cual la gente pedía sus retratos en ese formato, los de Cruces y Campa, así como los de otros fotógrafos, pierden vigencia. A través de un comentario de Juan de Dios Peza es posible detectar el gusto del público a principios del siglo XX. Entre las páginas de El Tiempo Ilustrado de 1906, en una sección especialmente dedicada a la obra de los fotógrafos capitalinos, el poeta comentó que los retratos de entonces tenían "mayor realce, más gusto y más mérito artístico". En ese comentario subyace una comparación entre los retratos fotográficos de antes y los que se estaban haciendo en ese momento; implícitamente las palabras de Peza declaran que los de antes tenían menos realce, menos gusto y menos méritos artísticos. Peza sólo se limita a comentar que los procedimientos fotográficos habían cambiado. ¿Acaso los procedimientos fotográficos aplicados durante el siglo XIX

justifican la falta de mérito artístico? Por supuesto que no. Basta mirar tan sólo las fotografías de Nadar, de Hills y Adamson, las niñas retratadas por Lewis Carrol, o los retratos de indígenas hechos en México por algunos fotógrafos de quienes se ha perdido el nombre -todos del siglo pasado- para rechazar el argumento. No es el procedimiento fotográfico sino la mirada del fotógrafo la que establece los alcances y los límites. Los que marcaron Cruces y Campa en los retratos son muy precisos.

Para hacer sus retratos Cruces y Campa dialogaron fundamentalmente con la fórmula prescrita por Disdéri para la tarjeta de visita, que fue la adoptada por la mayoría de los fotógrafos profesionales de aquél tiempo. Atendiendo a su significado esos retratos satisfacían la demanda del público. Sin embargo, al separarse aquellos socios habían agotado, no obstante algunas excepciones, la receta que aseguraba la permanencia de su gabinete de retratos. Con todo, durante la octava década de la pasada centuria se mantuvo vigente, en la ciudad de México, el tipo de retrato fotográfico de estudio que aseguró el prestigio de aquellos socios, así como de otros contemporáneos suyos. Los nuevos formatos, de mayor tamaño que la tarjeta de visita, promovieron tan sólo leves variantes, como la profusión de escenarios más recargados de elementos decorativos y el retrato de busto con fondo esfumado; sin embargo, no alteraron la fórmula del retrato, pues se siguieron aplicando las mismas poses, con la ventaja del uso de una técnica que continuaba mejorándose y que

permitía mayor soltura en el modelo; se siguió usando la iluminación abierta, que era la convencional; el punto de enfoque de la cámara no se modificó, y tampoco se arriesgaron encuadres distintos. Así, esa repetición excesiva no podía mantenerse por mucho tiempo.

La denominación misma de "retrato" le queda grande a muchas de las tarjetas de visita de Cruces y Campa pues, en su mayoría, fueron hechas para la representación de virtudes sociales y conductas morales positivas (que era lo común) y no precisamente con la intención de captar, a partir de la fisonomía, la singularidad de la persona que se encuentra ante su cámara. Barthes comentaba, a propósito del medio fotográfico, la diferencia entre una efigie y un retrato; la primera sólo muestra la identidad; el segundo exhibe la expresión del sujeto, su valor, lo que él denominó el "aire" de una persona¹. Los supuestos retratos tarjeta de visita de Cruces y Campa reúnen, en su mayoría, un catálogo que tipifica la conducta de una colectividad más que a un ser individual. Pese a que Cruces y Campa logran imprimir diversos retratos apuestan, más que todo, hacia la representación de efigies.

Los retratos tarjeta de visita de Cruces y Campa recienten dos fuertes escollos que dificultan su vigencia en

¹ "El aire no es solamente un dato esquemático, intelectual como lo es la silueta. El aire no es tampoco una simple analogía -por extrema que sea-, como lo es el "parecido". No, el aire es esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo [...]" Roland Barthes. La cámara lúcida. Madrid, Paidós, 1991. p. 183.

nuestros días: la aplicación de la misma iluminación abierta, indistintamente en todos los retratos, con lo cual restringieron la posibilidad de personalizar un retrato y, por otro lado, la homogeneidad en el enfoque, aún cuando se trata de retratos de tres cuartos de figura o de medio cuerpo. La semejanza en la pose y los ademanes, junto con las otras dos constantes, conforman los rasgos dominantes en esos retratos, los cuales dificultan actualmente la observación de las diferencias en el rostro de cada modelo. Gombrich llama "efecto enmascarador" a esa experiencia de percibir configuraciones similares en las que "nosotros mismos estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara"². Con todo, entre las tendencias estilísticas convencionales del retrato tarjeta de visita se reconocen algunos rasgos distintivos en diversos retratos tomados por Cruces y Campa.

Aportan, en ciertos casos, variantes que destacan una mirada que apuesta algunos refinamientos singulares. La minuciosa atención en la disposición del retratado los induce a probar con mucha frecuencia el encuadre de tres cuartos de figura y medio cuerpo que no era precisamente el clásico en la tarjeta de visita, aunque tampoco era raro. Algunos sobresalen gracias a que la mayor proximidad con el modelo obliga a que el fotógrafo busque la individualidad de quien posa ante la cámara, ya valiéndose de la mirada, las manos y

² Ver Ernst Gombrich "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en: Arte, percepción y realidad. Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.

el giro del rostro. O, en el caso de las mujeres, el enfoque de la cámara a corta distancia y con la figura llenando el primer plano procura subrayar, valiéndose del encuadre, algunas prendas que visten a la retratada. En esos casos los retratos ganan singularidad y viveza.

Se observa que fue mayor la dificultad que enfrentaron Cruces y Campa para eliminar el estatismo de los retratos de cuerpo entero, que eran los más comunes en las tarjetas de visita. Quizás sólo en los casos en que el modelo lo permitió variaron algunos elementos a fin de obtener resultados distintos. Emplearon con extremada reserva los telones pintados. Gracias a la sobriedad de la ambientación, la postura del personaje gana realce.

Para resolver la composición apelaron, en más de un caso, a la manera de los pintores retratistas consagrados en aquella época en nuestro país: Juan Cordero y Pelegrín Clavé. Esto último era ya una señal reveladora de su educación visual en la Academia de San Carlos. Sin duda ese diálogo que establecen algunos retratos de Cruces y Campa con la pintura señala un rasgo característico de su trabajo.

También entre las modificaciones al esquema convencional de la tarjeta de visita se cuentan los contados ejemplares donde la actitud del personaje gana inmediatez e informalidad. Aunque no fue un rasgo exclusivo de la obra de Cruces y Campa -pues otros fotógrafos como Disdéri hicieron retratos similares- conviene subrayar la flexibilidad de los socios para modificar la concepción general del retrato,

cuando el cliente lo permitió o lo solicitó. Sobre todo, indicar el efecto que ese giro -junto con otros que imprimieron las fotografías estereoscópicas que narraron historias domésticas- provocó en la joven generación de pintores de la octava década del siglo pasado, como se observa en los cuadros de Daniel Dávila.

Con todo Cruces y Campa no alcanzaron a perfilar cambios decisivos en los retratos que salieron de su taller. La homogeneidad se impone estableciendo barreras temporales que dificultan su trascendencia hasta el siglo XX; se pueden reconocer, fundamentalmente, cuatro factores que lo explican.

1. El gusto modernista que se impone con el nuevo siglo. Entre los estudios de fotografía de fama, hacia 1906, se comentaba el de Antonio Moreno y el de Chávez Hernández; la crónica de sociales de El Tiempo Ilustrado los consideraba dignos exponentes del "arte fotográfico mexicano", y ponderaba la cualidad "modernista" en los retratos que de ellos se publicaban. La aplicación de esfumados y de contornos suaves, o bien, de escenas lánguidas o sentimentales procuraba expresar el nuevo estilo, el que estaba de moda, el que privilegiaba el estado del alma del modelo. La verdad y el vigor que se buscaba en los retratos tarjeta de visita de Cruces y Campa había cedido el paso a la suavidad en la concepción general del retrato. Sólo los retratos oficiales continuaron aplicando aquél esquema, así como los modestos fotógrafos de provincia. En la ciudad de

México de los albores del siglo XX los hermanos Valletto, Octaviano de la Mora y Emilio Lange se habían apropiado ya de un refinado trabajo de estudio que los había llevado a abandonar el patrón de hacía 40 años.

2. La escena actuada por modelos profesionales reemplaza al retrato. El agotamiento del estilo generado con la tarjeta de visita tiene que ver con su uso convencional, el cual garantizó, de hecho, su promoción. La copia múltiple del retrato, su pequeño tamaño y su costo accesible para la clase acomodada creó el imperativo de regalar su retrato en señal de cortesía. La gente adoptó la moda de obsequiar su retrato con el propósito de congraciarse con los demás. En un principio, cuando se difundió a nivel de élite, el retrato tarjeta de visita simbolizó un acto de cortesía y su contenido debía confirmar ese acto; sin embargo, su rápida popularización la convirtió en un objeto de consumo ordinario, que poco a poco lo despojó de su sentido congraciante y, en consecuencia, de su razón de ser, de su aprecio y, por lo tanto, de su demanda. El trato social para el cual sirvió el retrato tarjeta de visita lo mantuvo vigente; sin embargo, con su vulgarización perdió sentido. Con todo, su desaparición fue paulatina, pues todavía circuló hacia 1910. Para esas fechas un nuevo producto comercial ya circulaba en el mercado mexicano y atraía para sí el éxito que antes había conocido la tarjeta de visita: la post card o tarjeta postal, que se vendió también en múltiples copias. En

esas nuevas imágenes fotográficas se imprimieron lo mismo escenas dulces con modelos profesionales actuando escenas sentimentales, que poemas ilustrados con un mensaje similar. La red de relaciones sociales que se preve con esos ejemplares involucra desde entonces el correo postal, pues su diseño, tal y como lo conocemos ahora, señaló en el reverso un lugar para el timbre postal y otro para la dirección. Allí encontró continuidad el artificio fotográfico de los presentes amistosos iniciado con la tarjeta de visita.

3. El fotoperiodismo y el retrato de exteriores. En el México de la pasada centuria predominó el retrato fotográfico de estudio. No obstante que el retrato en exteriores lo trabajaron los fotógrafos del interior del país con la población local de las comunidades, en su mayoría indígena, fueron los fotoperiodistas quienes explotaron esa modalidad, pues aquellos tendieron a imitar las tomas en el interior del estudio. Ciertamente, el fotoperiodismo inaugura, en el ocaso del siglo XIX, una forma distinta de fotografiar y de ordenar al mundo, que responde a un propósito esencial en su género: la documentación. Desde este punto de vista el ambiente introduce un nuevo elemento de significación que enriquece la imagen, pues lo que rodea al sujeto participa como parte de la realidad del individuo que posa ante la cámara. Al quedar abierta esa posibilidad ilimitada del retrato en ambientes reales el de estudio adquiere un valor distinto; por principio se restringe su uso.

4. La nueva visión de la cámara cinematográfica. El lenguaje cinematográfico creó una visión nueva que modificó los hábitos en la percepción de la imagen fotográfica. Con el aporte de una diversidad de enfoques, encuadres e iluminaciones, que diversificó el código expresivo y formal de las imágenes, aquellos retratos no tardaron en quedar relegados a curiosos objetos de anticuario, testimonio de un lenguaje caduco y una técnica superada.

Los tipos mexicanos

La colección de tipos populares urbanos que Cruces y Campa caracterizaron en el desempeño de sus oficios tiene una vigencia distinta a los retratos. Producto de un minucioso trabajo escenográfico, de diseño y recreación de espacios reales en el interior del estudio, donde el modelo es escrupulosamente dispuesto por el fotógrafo para el momento de la toma, cada uno de los tipos populares queda caracterizado en su microcosmos espacial y temporal. El trabajo lento, entre el cual no es difícil adivinar los bocetos previos al montaje escénico, involucró también un proceso de pruebas con el modelo, pues los indicios señalan que tuvieron la oportunidad de ensayar la pose del mismo personaje en más de una ocasión. En este caso la cámara no estaba ante clientes sino ante modelos a su servicio, de quienes consiguieron, a saber por qué medios (seguramente mediante el pago de una suma de dinero), que estuvieran dispuestos a enfrentar la cámara y a soportar horas de prueba

en el estudio. Ese trabajo representa el comienzo de una larga tradición fotográfica que llega hasta nuestros días. Ciertamente, no se desconoce su nexa con la gráfica precedente, sobre todo con Hesiquio Iriarte, pues una parte de la selección de los tipos y la forma de presentarlos es similar; sin embargo, Cruces y Campa deslindan un tema de trabajo para los fotógrafos por venir.

No obstante que se trata de un trabajo realizado dentro del estudio, la colección de Cruces y Campa evidencia, en su totalidad, un interés documental que se pone de manifiesto en el ambiente que rodea al sujeto. El diseño de escenarios especiales para cada personaje destaca como componente fundamental en la fotografía, pues revela el deseo de darlos a conocer en su medio. Así, entendemos que el entorno donde tienen lugar la actividad de cada personaje fotografiado forma parte de su identidad. Esa relación documental es, en esencia, la misma que se reconoce en los tipos mexicanos fotografiados posteriormente por Charles B. Waite, William B. Jackson y Abel Briquet, tres importantes viajeros extranjeros que fotografiaron el paisaje de diversas regiones del país entre fines del siglo pasado y principios del actual. La técnica empleada por estos últimos favoreció la toma en exteriores; mientras que Cruces y Campa codifican, mediante escenarios artificiales, el contexto espacial equivalente, garantizando curiosos efectos de trompe l'oeil.

Así como aquellos socios se mantuvieron fieles a su experiencia en el estudio y prácticamente descartaron la

opción de salir al exterior, otros siguieron la misma receta. La generación inmediata a Cruces y Campa que se interesó en fotografiar tipos populares en México, entre quienes se reconoce la firma del estudio Guerra, en Mérida, y el de Hierro y Bonilla, en Zacatecas, tendió a imitar la manera promovida por aquellos socios.

El tratamiento técnico marca especificidades en la forma de trabajar. Cruces y Campa elaboran una esmerada composición en sus tomas de tipos populares gracias a la seguridad que gana su trabajo dentro del estudio. Mantienen un control absoluto en la pose del modelo, por lo que las variaciones al respecto son intencionales; en ocasiones imponen la pose estereotipada del retrato tarjeta de visita donde el modelo, de pie y encuadrado en el centro, apoya su mano en algún objeto que le ayuda a mantener la postura, mientras mira pasivamente a la cámara; en otras se reconocen escenas dinámicas que reconstruyen con viveza la actividad cotidiana del sujeto; allí subyace la intención de la instantánea. En estas últimas sale a relucir, con mayor énfasis, su potencial narrativo que las vincula con la literatura de la época, como lo eran las crónicas que circulaban en la prensa y en las ediciones especiales de grabados coleccionables.

Ciertamente la excelencia a través de la cual son mirados los personajes populares, así como el disfraz que cubre su figura, es un rasgo que aproxima la colección de Cruces y Campa con la crónica que sobre el mismo tema se estaba escribiendo en aquella época. También delata

coincidencias con el discurso narrativo de Hilarión Frías y Soto, Manuel Payno y Guillermo Prieto. Y asimismo, con las obras debidas al pincel de Arrieta y Pingret, así como a los grabados de Iriarte. De hecho, se puede reconocer en esa colección fotográfica un diálogo continuo con esos medios. Sin embargo, el empleo de un medio diferente, como lo es el fotográfico, otorga un alcance distinto a la colección de Cruces y Campa. Sobre las bases de la exactitud y la verdad, la cámara fotográfica empieza a elaborar una figuración propia fundada en la incursión en el ambiente y la cotidianidad de la población típica del país. La lente empieza a codificar, desde entonces, las escenas costumbrista que luego resultaron harto atractivas para las pantallas de cine.

Es, en parte, el referente iconográfico el que ha mantenido viva la colección de tipos mexicanos de Cruces y Campa. Se puede reconocer que a través de ella aprendieron a mirar a los personajes típicos los jóvenes fotógrafos mexicanos que trabajaron a fines del siglo pasado (como Guerra, Hierro y Bonilla, Ibáñez y Sora y otros tantos de quienes sólo se conoce su obra), así como los de este siglo, entre los cuales se cuentan Lupercio y Osuna. Luego, el cine se encarga de mantener vigentes algunos de esos tipos mexicanos difundidos por aquellos fotógrafos. Gracias a esa relación patrimonial sobrevive la colección de tipos mexicanos de Cruces y Campa.

Sobre todo es en la colección de tipos mexicanos donde

mejor se puede ponderar el trabajo de Cruces y Campa; su gusto interviene en ella como único criterio para decidir la imagen fotográfica. En ella aplicaron su experiencia y su predilección sin tener que atender los requerimientos del cliente; así, se apropian completamente de sus modelos y de la escena con absoluta libertad. Se puede decir que la experiencia capturada en cada una de las fotografías de esta colección revela con absoluta precisión las aptitudes fotográficas de Cruces y Campa.

Por lo demás, la colección de tipos mexicanos de Cruces y Campa resulta atrayente y cordial debido a la forma en que la imagen se resuelve a través de la lente de la cámara. Hay un poder sugestivo en cada una de las fotografías que proviene de la representación del tipo, de la forma como se concretiza el patrón, gracias a la aplicación de un paciente y minucioso trabajo escenográfico que nada deja a la casualidad. La calidad fotográfica de cada uno de los tipos populares se traduce, en el caso de Cruces y Campa, en la búsqueda de espacialidad, así como en los atisbos hacia una realidad capturada en su fugacidad. La imagen asegura su intensidad no sólo por el referente de la realidad sino por la forma como queda capturada la experiencia fotográfica. Así, como signos esas fotografías revelan una caracterización clara y precisa, y como imágenes resuelven una composición que en no pocos casos resulta encantadora.

En un intento por visualizar el trabajo de Cruces y Campa en su conjunto no se puede desdeñar su capacidad

persuasiva para hacer evidentes los secretos de la vida cotidiana de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Después de todo, nuestra mirada no deja de asombrarse ante el encanto de esos tranches de vie que guardan una experiencia fotográfica que no puede ignorar la fotografía de hoy.

ANEXO I

TALLERES DE DAGUERROTIPO EN LA CIUDAD DE MEXICO EN 1855*

NOMBRE DEL CAUSANTE	CALLE DONDE HABITAN
Rafael Soarini	Tacuba
Hipólito Escobedo	1a de Plateros
Doistua	Refugio
Halcuy [Halsey]	Espíritu Santo
Antonio Cosmes	Zuleta
Eduardo Riviére	1a de Monterilla
Marcos Marruel**	San Bernardo

* La relación está construida a partir de una mayor donde están registrados los talleres de pintura, retratos y daguerrotipos establecidos en la ciudad de México. Se respetó la ortografía original.

** Quizás sea Martel el apellido correcto.

FUENTE: Calificaciones de establecimientos industriales. 1855

ANEXO II

ESTABLECIMIENTOS FOTOGRAFICOS EN LA CIUDAD DE MEXICO EN 1865*

CAUSANTE	CALLE	VIENTO NUM
Montesdeoca y Compa.[sic]	la de Plateros	S 6
Prevot	" " "	" Esq.
Nicolas Fuentes	Alcaiceria	O 17
Jesus Carriedo	Sepulcro S.Domingo	O 11
José María de la Torre	2a. San Francisco	s 4
Quinino Portugal	Calz. Sta. María	P 16
Rodolfo Jacobis	la de Monterilla	O 1
J. M. Peredilla	Refugio	N 14
Andres Hasley	Espiritu Santo	O -
Maximino Polo	Coliseo Viejo	N 12
Camargo	Hotel de Iturbide	- -
Luis Veraza y Sagredo	Espiritu Santo	O 17 1/2
N Ober [Aubert]	S. Juan de Letran	P 10
Francisco Cervantes	Palma	O 3
Ignacio F de Lara	"	" 4
Luis Veraza	Balvanera	S 15
L Joaquin Polo	S. Juan Manuel	S -
Joaquin Diaz Gonzalez	la Sto. Domingo	P 3
Jacobo Alimento	" " "	" 2
Andres Martinez	Escalerillas	N s14
José Salas	Portal Mercaderes	O 1
Sagredo y Vallejo	Vergara	O 7
José María Maya**	Puente de Jesus	O -

* Se respetó la ortografía original.

** En el registro se aclara que el negocio es una imprenta.

FUENTE: Calificaciones de establecimientos industriales. 1865

ARCHIVOS

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos.

Archivo de la Dirección General de Derechos de Autor.

Archivo del Ex-Ayuntamiento de la ciudad de México.

Archivo General de la Nación.

Archivo de Relaciones Exteriores.

Biblioteca Nacional.

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Biblioteca de la Universidad Iberoamericana.

Biblioteca del Instituto Nacional de Salud Pública, de la SSA.

Fototeca del Centro Cultural Arte Contemporáneo.

Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia*.

Museo de Arte Moderno.

Museo Nacional de Historia.

* El 90% de las copias fotográficas que apoyan esta investigación provienen de esta institución.

HEMEROGRAFIA

Artes visuales México, MAM, 1973.

Boletín Municipal del Ayuntamiento de México, 1871.

Diario del Gobierno, 12 de mayo de 1839.

El Constitucionalista, 2 de mayo de 1862.

El Cronista de México, 1862.

El fotógrafo mexicano en 1901.

El Herald, 1857, 1861

El Museo Mexicano. t. I y t.III, 1844 y 1845.

México y sus Costumbres. 1872.

El Pájaro Verde, 1866.

El Renacimiento, Periódico literario, 1869.

El Siglo Diez y Nueve, 1862, 1863.

El Semanario Ilustrado, 1868.

El Tiempo Ilustrado, 1906.

La Iberia, 1868.

La Moda del Correo de Ultramar. París, 1875.

Revista Universal, 1867.

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo de Iturriaga, Esther, Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- Aguilar, Arturo, La fotografía durante el Imperio de Maximiliano, 1864-1867. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Altamirano, Ignacio Manuel, "La vida en México", en Paisajes y leyendas, México, 1884. Tomado de: Obras completas, Ignacio Manuel Altamirano, Textos costumbristas, Vol. V, México, SEP, 1986.
- Ariès, Philippe y George Duby, Historia de la vida privada. Tomo 4. Madrid, Taurus Ediciones, 1989.
- Báez Macías, Eduardo, Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1844-1867. Tercera Parte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976. (Estudios y fuentes del Arte en México XXXV).
- Barthes, Roland, La cámara lúcida. Madrid, Paidós, 1991. p. 183.
- Baudelaire, Charles, Curiosités esthétiques, Paris, edition integrale ilsanne, Editions de l'Oeil, 1956 (L'Oeil des maîtres).
- Bibesco, Georges (Le prince), Combats et retraite de six milles au Mexique, 1862. Paris, E. Plon. Nourrit et Cie., 1887.
- Bourdieu, Pierre, comp., La fotografía: un arte intermedio. México, Nueva Imagen, 1989.
- Bullock, W. Atlas historique: pour servir au Mexique en 1823 avec l'explication des planches, Paris, Alexia Eymery, 1824.
- Casanova, Rosa, "La fotografía en México en el siglo XIX" en: Documentos gráficos para la historia de México, 1848-1911. Vol. 1. México, Editorial del Sureste.S. de R.L., 1985. pp.6-43.
- _____, "Les hõnnetes gens et les autres; catégories du portrait de 1850 a 1880", en Photographies, 1984, Núm. 6, pp. 113-115.
- _____, "Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos,

reos y sirvientes. 1851-1880". La Cultura en México, suplemento de Siempre!. México, D. F., noviembre 21, 1984. pp. 36-38.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise, Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografías del siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

_____, "Fotógrafo de cárcel. Uso de la fotografía en las cárceles de la Ciudad de México del siglo XIX", en Nexos, noviembre de 1987, Núm. 119, pp. 16-21.

Compendio de la Historia de México, para el uso de los establecimientos de Instrucción Pública de la República Mexicana, editado por la Imprenta de Francisco Díaz de León. La primera edición data de 1870.

Cosío Villegas, Daniel, coordinador. Historia moderna de México. La República Restaurada. Vida social. México, Editorial Hermes, 3ª ed., 1985.

Cuéllar, José Tomás de, Ensalada de pollos y Baile y cochino. México, Editorial Porrúa, 6ª ed., 1986.

Cuéllar, Rogelio. "El nuevo rostro de México en la fotografía", en Historia del arte mexicano. Tomo 16. 2a. Ed. México, Salvat, SEP, INBA, 1986. pp. 2350-2371.

Dávalos, Marcela, "La belleza femenina en la literatura mexicana del siglo XIX" en Historias, núm. 16, enero-marzo de 1987. pp. 45-56.

Debray (ed.), México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país, México, Talleres Litográficos de Comercial Nadrosa, 1961, (edición facsimilar de la de 1869).

Decaén (ed.), México y sus alrededores. Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país. México, Establecimientos Litográficos de Decaén, 1855-1856.

Debroise, Olivier, "La producción fotográfica en México 1839-1899" en La cultura en México. México, D.F. noviembre 27, 1985. Núm. 1236. pp. 40-48.

_____, "Plein soleil. Le cas mexicain" en Photographies, 1984, núm. 6, pp. 32-38.

_____, "Así son. Con todo el dramatismo de la vida real", en Pregonarte, enero, febrero de 1992 [Suplemento].

Diccionario de política. Tomo 2. Dirigido por Norberto Bobbio y Nicola Matteucci. México, Siglo XXI editores, 1982.

- Eder, Rita, "La fotografía en México en el siglo XIX" en Historia del arte mexicano. p tomo 9. pp.115-127.
- Enciclopedia de México. Ciudad de México, 1978. pp.379-391.
- Evans, Albert, Our Sister Republic. Toledo & San Francisco, Hartford Connecticut, 1870.
- Everaert, Dubernard, De Barceloneta a la República Mexicana. México, Banco de México, 1987.
- Fabila, Alfonso, La tribu kikapoo de Coahuila. México, Secretaría de Educación Pública, 1945. (Biblioteca Enciclopédica popular. Núm. 50.)
- Fernández de Lizardi, José Joaquín, El Periquillo Sarniento, México, Editora Nacional, 1976.
- Fernandez Ledesma, Enrique, La gracia de los retratos antiguos. México, Ediciones Mexicanas, 1950.
- Francastel, Galienne y Pierre, El retrato. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1978 (Col. Cuadernos Arte Cátedra, 3).
- Freund, Gisèle. La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX: ensayo de sociología y estética. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1946.
- Frías y Soto, Hilarión, Album fotográfico. México, Plaza y Valdés Editores/ Gobierno del estado de Querétaro, 1988.
- Frías y Soto, Hilarión et al. Los mexicanos pintados por sí mismos. México, Librería de Manuel Porrúa, reprod. facsimil, 1974. (Col. Documentos Mexicanos, 6.)
- Fuente, María de la Concepción de la, La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1984.
- Gallo, Eduardo L. (ed.), Hombres ilustres mexicanos. Biografías de personajes notables, desde antes de la Conquista hasta nuestros días. México, Imprenta de I. Cumplido, 1873-1874. 4 tomos.
- García Barragán, Elisa, El pintor Juan Cordero. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y Fundación Juan Cordero, 1984.
- García Cubas, Antonio, El libro de mis recuerdos, México, Editorial Porrúa, 1ª reed, 1986. (Biblioteca Porrúa).
- García Mora, Carlos (coord.), La antropología en México. panorama histórico. Vol. 1 Los hechos y los dichos. 1521-1880. México, Instituto Nacional de Antropología e

Historia, 1987. (Biblioteca del INAH).

Gassan, Arnold. A Chronology of Photography. A Critical Survey of the History of Photography as a Medium of Art. Ohio, Handbook Company Athens, 1972.

Gayón Córdoba, María, Condiciones de vida y de trabajo en la ciudad de México en el siglo XIX. México, Dirección de Estudios Históricos del INAH, 1988. (Col. Cuaderno de Trabajo Núm. 53).

Gombrich, Ernst, "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en Arte. Percepción y realidad. Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.

Gutiérrez, Felipe, Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los caracteres de las escuelas antiguas y modernas. México, Tipografía literaria de Filomeno Mata, 2a. ed., 1895.

Hancock, Judith. "Cien años de fotografía en México" en: Artes Visuales. México, MAM. Oct.-dic., 1976. pp.I-X.

Horan, James D., Matthew Brady: Historian with a Camera. New York, Crown Publishing Inc., 1955.

Jammes, André, (Introd.) Nadar, Paris, Photo Poche, 1983.

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

Kolonitz, Paula de, Un viaje a México en 1864. México, SEP, 1976 (Col. Sepsetentas, 291).

Lameiras, Brigitte B. de, Indios de México y viajeros extranjeros. México, Secretaría de Educación Pública, 1973. (Col. Sepsetentas,).

Lempriere, Charles, Notes in Mexico in 1861 and 1862. Politically and Socially Considered. London, Longman Roberts and Green, 1862.

Lothrop, Eaton S. Jr., A Century of Cameras. From the collection of the International Museum of Photography at George Eastman House. New York, Morgan & Morgan Inc., Dobbs Ferry, 2a. ed. [revised and expanded], 1982.

Mc Elroy, Keith D., The History of Photography in Peru in the Nineteenth century, 1839-1876. Tesis doctoral, University of New México, 1977.

_____, Early Peruvian Photography. A Critical Case Study. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

- McCauley, Elizabeth Anne, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography. Yale University Press, 1985.
- Memoria que el Ayuntamiento Constitucional del año de 1868 presenta para conocimiento de sus comites. México, Imprenta de I. Cumplido, 1868.
- Memorias de Concepción Lombardo de Miramón. México, Editorial Porrúa, 1980. (Biblioteca Porrúa 74).
- Meyer, Eugenia (coord.), Imagen histórica de la fotografía en México. México, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH/SEP, FONAPAS, 1978.
- Molina Enríquez, Andrés, Los grandes problemas nacionales [1909]. México, Ediciones Era, 5a. ed., 1985. p. 318.
- Monsiváis, Carlos, "Inventaire d'un pays en train de naître, première usage du médium" en Photographies, 1984. núm. 6. pp.110-112.
- Moyssén, Xavier et al., José María Velasco. Homenaje. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989.
- _____, "Un pintor suizo en México", en Hegi. La vida en la ciudad de México (1849-1858), México, Banco BANCRESER, 1989.
- _____, La pintura del México independiente en sus museos. México, Banco BCH, 1990. (Col. La Pintura en los Museos de México).
- Newhall, Beaumont, The History of Photography. 5th Ed. Ney York, The Museum of Modern Art. 1982.
- Orozco y Berra, Manuel, Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854. México, SEP, 1973. (SepSetentas núm. 112).
- Ortega y Gasset, José, Goya, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Ortiz Macedo, Luis. Edouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX. México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1989.
- Payno, Manuel, Compendio de la historia de México, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1871.
- Péronnet, Michel, Vocabulario básico de la Revolución Francesa. México, Editorial Crítica, 1985.
- Philadelphia International Exhibition, 1876. Mexican Section. Special Catalogue and Explanatory Notes, Philadelphia,

Dan, F. Gillin Printer, 1876, p.30.

Priego Ramírez, Patricia y J. A. Rodríguez, La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840- 1930. México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

Prieto, Guillermo, "Literatura nacional" Atentamente... [Selección de textos de Prieto] México, Promexa Editores, 1979.

_____, Memoria de mis tiempos. México, Editorial Patria, 1958. (Col. México en el siglo XIX).

Quintana, José M., Las artes gráficas en Puebla. México, Antigua Librería Robredo. 1960.

Ramos Escandón, Carmen et al., Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México. México, El Colegio de México, 1987.

Reyes, Aurelio de los, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en Historia del arte mexicano. Tomo 9. pp.185-196.

Riley, James, Albumen & Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing. 1840-1894. Rochester, New York, Light Impressions, 1980.

Ríos Zertuche, Fernanda, Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México. (1839-1870). Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1985.

Riva Palacio, Vicente, (coord.), Compendio general de México a través de los siglos. México, 1884-1889. 6 tt.

Riva Palacio, Vicente, Los ceros. Galería de contemporáneos. México, Promexa Editores, 1979.

Rivera Cambas, Manuel, Album histórico biográfico de México. s.e, s.a.

_____, Atlas y catecismo de geografía y estadística de la República Mexicana.

_____, Historia de la intervención europea y norteamericana en México y del Imperio de Maximiliano, 1875

_____, Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México desde Hernán Cortés hasta el C. B. Juárez. México, Impresos de Murguía e hijos, 1872-1873.

Rodríguez Prampolini, Ida, La crítica de arte en México en el

- siglo XIX. t. II, México, Imprenta Universitaria, 1964.
- Roumagnac, Carlos, Los criminales en México. Ensayo de psicología criminal. México, Tipografía "El Fenix", 1904. p. 71.
- Roussin, Philippe. "Decuovertes d'une mytologie, images européennes du Mexique" en Photographies. 1984. núm.6. pp.100-109.
- Rueda, Salvador, El diablo de Semana Santa. El discurso político y el orden social en la ciudad de México en 1850. México, INAH, 1991. (Col. Divulgación.)
- Sagne, Jean. L'atelier du photographe. 1840-1940. Paris, Presses du Renaissaince, 1984.
- Santamaría, Francisco J., Diccionario de mexicanismos. México, Editorial Porrúa, S.A., 3ª ed. 1978.
- Schriever, J.B. (ed.), Complete Self-Instructing Library of Practical Photography. Vol. II. Scranton PA, American School of Art and Photography, 1909.
- Schefer, Jean Louis, Escenografía de un cuadro. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Tornel, Manuel, Guía práctica del viajero y del comerciante en México. México, Librería de la Enseñanza, 1876.
- Trigueros, Ignacio, Memoria de los ramos municipales, presentada a S. M. el Emperador por el Alcalde Municipal de la ciudad de México. México, Imprenta Económica, 1866.
- Tuñón, Julia, El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. Vol III/ El siglo XIX (1821-1880), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 (Colección Divulgación).
- United States Centennial Commision, International Exhibition. 1876. Official Catalogue. "Part II. Art Gallery, Annexes, and Ot-door Works of Art". Department IV.- Art" Cambridge, River Side Press, 1876.
- United States Centennial Commision, International Exhibition. 1876. Reports and Awards. Group XXVII, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1876.
- Uribe, Eloisa et al., Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.

- Valle, Juan N. del, El viajero en México. Completa guía de forasteros para 1864. México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.
- Valle, Rafael. H., "Notas para la historia de la fotografía en México", en El Nacional, Suplemento semanario. México, 23 de noviembre de 1973. pp.37-41.
- Vergés, José F., Recuerdo de México. Barcelona, s. e., 1902.
- Winckelmann, Johann J., Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura. Ed. Ludwig Uhlig. Barcelona, 1987 (Col. Nexos, núm. 24).