



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA PÉREZ SALAZAR 1860-1900.  
UN ACERCAMIENTO AL COLECCIONISMO DEL SIGLO XX EN MÉXICO:  
EL ORIGEN DE LOS ACERVOS MODERNOS**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN HISTORIA**

**PRESENTA  
SONIA ARLETT PÉREZ MARTÍNEZ**

**ASESORA: DOCTORA. IRMA HERNÁNDEZ BOLAÑOS**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Noviembre, 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **Agradecimientos**

Este trabajo fue posible gracias a la motivación de la Doctora Irma Hernández Bolaños, quien fue una asesora incondicional, que me enseñó a trabajar con disciplina, la cual se requiere para llegar a la conclusión de un trabajo académico formal. Ha sido invaluable su apoyo, metodología y orientación.

Con amor y respeto a mis padres Victoria Martínez Morinchel y José Armando Pérez Acua, quienes han sido mis guías, y mi apoyo incondicional para lograr mis metas. A mi hermana Martha Elizabeth, que con cariño siempre me ha escuchado y acompañado en este apasionante viaje a las entrañas de la fotografía. A mis sobrinos Carlos y Bruno Fuerte por ser nuestra inspiración.

Agradezco profundamente a Luis Miguel Rangel, por su compañía en todo el proceso de este trabajo, por confiar en mí incondicionalmente, por escucharme y aclarar mis ideas, una y otra vez. Es una alegría llegar a la conclusión de este trabajo a tu lado.

Con especial cariño al INAH, a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y a sus directores Dr. César Moheno y la Mtra. Julieta Gil Elorduy, quienes en todo momento me motivaron en la difusión del Acervo Fotográfico que ahí se resguarda y del cual fui responsable durante muchos años, lo cual fue una experiencia profesional muy importante. Al personal invaluable, Ing. Miguel Ángel Gasca Gómez, jefe del área de Sistemas de la BNAH, quien me dio acceso a la consulta de imágenes digitales y la Lic. Diana García Pozos, jefa de Servicios al Público por el gran apoyo bibliográfico en todo momento y a cualquier hora.

Me parece importante hacer una mención especial a la Dra. Patricia Massé Zendejas quien en múltiples ocasiones me orientó y compartió sus fuentes

documentales como especialista en el tema de fotografía de *carte de visite* y como pionera en su análisis. Las largas conversaciones generaron en mí un total interés en profundizar en el estudio sistemático de la fotografía del siglo XIX.

Con admiración, respeto y cariño al Dr. José Antonio Rodríguez por ser un gran entusiasta e investigador de la fotografía mexicana, quien en diversas ocasiones me asesoró generosamente con referencias puntuales del coleccionismo en México en los inicios del siglo XX.

Agradezco al Dr. Fernando Aguayo, quien me compartió generosamente su conocimiento sobre la teoría de la fotografía, me brindó siempre un lugar para aprender y no perder el tiempo en el Instituto Mora.

Este trabajo contó con el valioso apoyo de Martha Pérez Salazar Vereá, quien de manera entusiasta y abierta accedió a una entrevista sobre la vida de Francisco Pérez de Salazar y Haro, su abuelo. Me compartió anécdotas, precisiones y destinos de sus acervos, por lo cual se amplió mi conocimiento sobre el coleccionista.

Agradezco a la Dra. Lucía Acosta Ugalde, Dra. Isary Paulet Quevedo, Mtro. Ricardo Govantes Morales y Lic. Melissa Muñoz Trejo, por su tiempo y disposición para leer y darme sus valiosos comentarios para mejorar este trabajo.

En medio de la Pandemia COVID-19, causada por el sars cov 2 y el paro total de actividades en todo el mundo por casi un año y medio, el compromiso del Secretario Técnico José Cázarez y Fernando Escobar Guerrero del Programa de Humanidades, Jefatura de Sección Historia, FES Acatlán, UNAM, fueron de gran soporte para dar continuidad al proceso de trámites de titulación.

A mis amigos incondicionales por las múltiples conversaciones de la interminable tesis: Alejandra Díaz, Ulises Domínguez, Martha Vela y Michael T. Harrison, quien a la distancia desde UK siempre me motivo para concluir la.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN PÉREZ DE SALAZAR COMO OBJETO DE ESTUDIO.....</b>	<b>16</b>
1.1 CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN PÉREZ SALAZAR .....	16
1.2 FRANCISCO PÉREZ SALAZAR COMO COLECCIONISTA.....	19
1.3 COLECCIONISMO FOTOGRÁFICO EN MÉXICO .....	36
<b>CAPÍTULO II LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE <i>CARTE-DE-VISITE</i> PÉREZ SALAZAR .....</b>	<b>63</b>
2.1 ANTECEDENTES DE LA COLECCIÓN PÉREZ SALAZAR .....	64
2.2 LA DIFUSIÓN DE LA CARTE-DE-VISITE EN MÉXICO .....	94
2.3 EL USO SOCIAL DE LA CARTE-DE-VISITE EN MÉXICO .....	101
2.4 LA FOTOGRAFÍA EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA. IMÁGENES EN LA COLECCIÓN PÉREZ SALAZAR .....	103
<b>CAPÍTULO 3.LAS SERIES FOTOGRÁFICAS DE LA COLECCIÓN PÉREZ SALAZAR .....</b>	<b>108</b>
3.1 SEGUNDO IMPERIO 1864-1867. ....	108
3.2 GOBERNANTES MEXICANOS.....	138
3.3 LOS TIPOS POPULARES EN LA COLECCIÓN PÉREZ SALAZAR. ....	145
3.3.1 <i>Los fotógrafos de tipos populares</i> .....	151
3.4 LA SOCIEDAD MEXICANA EN CARTE DE VISITE.....	162
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>195</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>202</b>
<b>APÉNDICE 1.....</b>	<b>218</b>
<b>APÉNDICE 2.....</b>	<b>225</b>



1. Francisco Pérez Salazar al centro, con personajes desconocidos, ca. 1920. Colección particular.

## Introducción

El presente estudio tiene el propósito de abordar la condición de existencia de la fotografía como objeto coleccionable a través de la revisión de la colección Pérez Salazar la cual contiene mil novecientas setenta y dos fotografías de retrato en formato de *carte de viste*<sup>1</sup> con la técnica de albúmina<sup>2</sup> que la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH)<sup>3</sup> adquirió en 1982. Se trata de una colección única pues en ella podemos visualizar cómo se representó la sociedad burguesa principalmente a partir de 1860 aproximadamente y será hasta las últimas dos décadas del siglo XIX que se extendió hasta la clase media. Lo que podemos observar en estos retratos es como la fotografía formó paulatinamente parte de una cultura que deseaba mantener la imagen propia como un asunto de permanencia.

La idea de realizar un estudio histórico a partir de una colección fotográfica surgió durante el año 2016, a partir del contacto directo que tuve trabajando en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia “Eusebio Dávalos Hurtado” con las colecciones fotográficas que actualmente ahí se resguardan, pertenecientes en su mayoría al siglo XIX. A través de esta experiencia profesional me pude percatar de la necesidad de historiarlas, para entender su contexto de producción y su amplia difusión durante la segunda mitad del siglo XIX.

---

<sup>1</sup> *Tarjeta de visita* o *carte-de-visite* en francés. Patentada en el año de 1854, en París Francia, por André Adolphe-Eugène Disdéri. Esta técnica se trata fundamentalmente de la utilización de una cámara que estaba dotada de varios objetivos: 6, 8 y 12 en algunos casos, en vez de la cámara tradicional de un sólo objetivo. La modificación le permitió hacer en la misma placa donde antes sólo cabía una única imagen, hasta doce pequeñas fotografías de 10 X 7.5 cm., aproximadamente, ello redujo el tiempo de exposición y también el costo. Por sus medidas y su difusión masiva facilitó las colecciones familiares y de personajes famosos. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gilli, p. 57.

<sup>2</sup> “Albúmina. Coloide empleado como sustrato fotográfico extraído de la clara de huevo. La albúmina fue utilizada en el siglo XIX para producir impresiones fotográficas en papel, comúnmente llamadas impresiones a la albúmina, así como para la elaboración de negativos con soporte de vidrio.” Juan Carlos Valdez Marín, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*, México, INAH, 2001, p. 8.

<sup>3</sup> A partir de este momento de utilizaran las siglas (BNAH) para identificar a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Como objetivo principal analizaré la colección fotográfica Pérez Salazar desde el contexto de vida y círculo social del coleccionista, pues derivado de las condiciones de conservación en el ámbito privado familiar, se generaron grandes colecciones fotográficas, que son documentos constituidos de múltiples procesos históricos para su estudio, desde el análisis de la historia del propietario como en este caso Francisco Pérez Salazar quien las reunió y es de mi interés saber bajo qué términos las conservó; así como el estudio del objeto fotográfico en su composición material como: el soporte, la técnica, la imagen, el personaje retratado. Por tal motivo la intención es que a partir del estudio de todos estos elementos en su conjunto comprender cómo la fotografía es producto de un pensamiento y de un contexto histórico.

En este punto se abordará como el coleccionismo fotográfico es una práctica cultural asociada con la valoración de objetos y en México tuvo aceptación desde los primeros años de su aparición, sin embargo, su mayor auge será con el formato fotográfico *carte de visite*. Las primeras colecciones se generaron en el ámbito privado, que es el entorno familiar, lo cual va a determinar su conservación, pues ahí en las fotografías se encuentra la recuperación del pasado, la memoria familiar de los seres queridos, fechas y conmemoraciones, eventos de los cuales bien valía guardar un recuerdo. De ahí que haya sido esencial abordar este punto para entender cómo se gestó el interés de Francisco Pérez Salazar en la fotografía y coleccionarla.

Continuando con la misma premisa de conservación en los primeros años del siglo XX, es de importancia para esta investigación indagar como un grupo intelectual con diversos intereses sobre las artes, comenzó un rescate de la fotografía decimonónica en donde ellos observaron la imagen del mexicano del pasado, resaltando las cualidades y costumbres del siglo XIX, por tal motivo la colección de Francisco Pérez Salazar ofrece un numeroso repertorio de asuntos que dan cuenta de la práctica del coleccionismo fotográfico en México, pero sobre todo la circulación y gestión de la fotografía en un momento posterior a su uso inmediato.



Otro aspecto fundamental es el análisis la fotografía de *carte de visite* como fuente histórica. Para indagar este punto impulsé en la BNAH el proyecto para catalogar la colección con la finalidad de conocer cada una de las piezas que la constituyen en todos sus detalles materiales y la representación de los retratados. Para enfrentarme al *corpus* elaboré un proyecto metodológico basado en tres fundamentos básicos que son los lineamientos normativos de la BNAH, de conservación, restauración y catalogación.

También consideré para su análisis la valoración de la colección fotográfica en el sentido histórico, analizando las cualidades y elementos que la conforman como una unidad. Se trata en general de registros de un periodo histórico que va de 1860-1900, registradas por los fotógrafos más reconocidos de la época, mexicanos y extranjeros que nos muestran los rostros, poses, cuerpos de la sociedad de la época y su manera de representación. Como fuente histórica estas fotografías constituyen un documento que puede ser sometido a múltiples interpretaciones y de ahí su riqueza para el presente, puedo decir que los ejemplares que actualmente se encuentran en la colección son únicos e invaluable y su creación parte de una idea, la de mostrar a partir de la imagen un testimonio visual de la segunda mitad del siglo XIX. Cada ejemplar fue seleccionado por Francisco Pérez Salazar para conformar un relato histórico y social a partir de la imagen fotográfica en retratos en *carte de visite*.

Me parece significativo mencionar, que en 1982, con la adquisición de la colección Pérez Salazar, fue la última vez que la BNAH, adquirió fotografías con el objetivo de incrementar el naciente Acervo Fotográfico, sin embargo será hasta el año 2013 bajo la dirección del Dr. Baltazar Brito, quien se interesó nuevamente en dar continuidad a ese proyecto de adquisición e impulsó bajo la línea de compra y donación la incorporación de nuevos acervos. Hoy día, hay siete nuevas colecciones, también de retrato y en el formato de *carte de visite* para dar seguimiento a las colecciones privadas. Este pensamiento de desarrollar los acervos basados en las líneas de estudio que propiamente tiene el Instituto Nacional de Antropología e Historia, han sido una constante en la administración

presente y obedece también al uso actual que tiene la fotografía como fuente histórica lo cual abre un camino para las diversas líneas de investigación.

El análisis de la fotografía como fuente histórica es muy reciente con apenas cuarenta y dos años en México, lo cual merece atención por parte de nuestro gremio, pues de manera optimista considero que nos encontramos en un momento relevante en cuanto a la apertura de los acervos fotográficos para la investigación histórica. Desde los inicios de los años 90s del siglo XX, la idea del patrimonio y el programa de Memoria del Mundo de la UNESCO han propiciado que los acervos sean objeto de reconocimiento por su valor intrínseco como legado y memoria de un país, por lo tanto, en el caso de las colecciones fotográficas también son valoradas y reconocidas pues además de brindar conocimiento sobre un tema particular, se trata de la memoria gráfica la cual requiere un tratamiento acucioso como fuente histórica. Para establecer

El antecedente se da durante la década de los años setentas del siglo XX, cuando era muy poco lo que se conocía sobre la historia de la fotografía mexicana, sin embargo en 1978 a través del catálogo de la exposición *Imagen Histórica de la fotografía*<sup>4</sup> bajo la coordinación de la historiadora Eugenia Meyer, quien conformó un grupo de investigadores quienes rastrearon los orígenes de la fotografía en México, tal labor resultó en un fondo bibliográfico general, para consultar documentación sobre el tema, y a través de la hemerografía nacional de los años cuarenta del siglo XIX se intentó seguir el proceso de la fotografía en las siguientes décadas. De allí empezaron a surgir los nombres de fotógrafos tanto mexicanos como extranjeros, su actividad comercial, establecimientos, adelantos técnicos y cualquier indicio de su labor como fotógrafos. Respecto a esta iniciativa de investigación Olivier Debrouse señaló que se trataba de una *reevaluación de la fotografía*, desde la perspectiva de documento social "intentaba una evaluación

---

<sup>4</sup> Eugenia Meyer, "Introducción", *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH, 1978. *Imagen histórica de la fotografía en México*, fue resultado de una investigación desarrollada en el Instituto Nacional de Antropología e Historia para llevar a cabo una exposición de corte histórico con imágenes provenientes en gran parte de sus colecciones y que afirmó su papel rector en el resguardo e investigación del medio.

crítica desde el punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética"<sup>5</sup>.

A partir de la investigación de Eugenia Meyer el avance en los estudios históricos fueron muy notables. De tal forma, fue posible divisar en 15 años un panorama general sobre la fotografía del siglo XIX, el acercamiento de Manuel de Jesús Hernández,<sup>6</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise<sup>7</sup> dieron la pauta para que muchos investigadores optaran por los trabajos de corte histórico, pues abundaban los ejemplares, debido a que en 1839 inicio la circulación del primer procedimiento fotográfico que se trata del daguerrotipo<sup>8</sup>. Es necesario comentar que el descubrimiento llegó a México el mismo año<sup>9</sup> y a partir de esta fecha su introducción al país no fue una tarea fácil, debido a las dificultades técnicas que aún había en el proceso, las primeras noticias revelan las dos exhibiciones públicas que llevo a cabo el francés Louis Prélief, una en el Puerto de Veracruz en dónde obtuvo la imagen de: "el Palacio de la Plaza de Armas, los edificios principales de ésta con sus portales; parte de la calle real, el Convento de San Francisco, la bahía y el Castillo de Ulúa, los médanos al oeste de la ciudad"<sup>10</sup> en esta nota localizada por Rosa Casanova y Olivier Debroise en el periódico *El Cosmopolita* del 15 de enero de 1840 se consignó la toma de imágenes, sin embargo los autores mencionan que "hasta donde se sabe, ninguna de estas

---

<sup>5</sup> Olivier Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005, p. 23.

<sup>6</sup> Manuel de Jesús Hernández, *Los inicios de la fotografía en México*, México, Hersa, 1989.

<sup>7</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la bruñida superficie de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989.

<sup>8</sup> El daguerrotipo fue el primer procedimiento fotográfico anunciado y difundido oficialmente el 9 de enero de 1839. Fue desarrollado y perfeccionado por Louis Daguerre, a partir de los experimentos previos de Joseph Nicéphore Niépce en 1826, fue dado a conocer en París, en la Academia de Ciencias de Francia y la patente fue registrada en Londres el 15 de agosto de 1839. El daguerrotipo era un procedimiento que requería mucha paciencia, para pulir una lámina de cobre cubierta de plata, antes de exponer la placa en la cámara oscura tenía que sensibilizarse con vapores de yoduro de potasio (iodurización); luego se revelaba la imagen latente al vapor de mercurio (mercurización) la placa se lavaba para fijarla en un baño de hiposulfito de sodio. Los vapores de yodo y de mercurio concentrados eran volátiles y nocivos, particularmente cuando el daguerrotipista permanecía encerrado en el cuarto oscuro durante largo tiempo. *Idem* p. 19.

<sup>9</sup> De acuerdo a Oliver Debroise, la fotografía llegó a México en 1839. El invento que fue patentado en Francia a nombre de J. M. Daguerre fue traído a nuestro país por comerciantes franceses. Olivier Debroise, *Fuga Mexicana... op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la bruñida superficie...*, *op. cit.*, p. 17

imágenes se ha conservado”. De la segunda exhibición del 26 de enero en la ciudad de México la prensa también reseñó la nota comentando “la catedral [queda] perfectamente copiada”<sup>11</sup> de esta manera sin conocer estas imágenes se convirtieron en las primeras fotografías mexicanas. La irrupción del formato en *carte de visite* durante la década de los años sesentas detonó en un mercado muy amplio para la elaboración de retratos pues su larga duración dentro del gusto de la sociedad decimonónica nos indica su popularidad.

La fotografía nace en un momento de tránsito de la sociedad pre-industrial a la sociedad industrial, favorecida por las innovaciones técnicas de la época. También influye en su nacimiento la filosofía positivista, que establece que cada elemento de la naturaleza debe ser probado empíricamente. La burguesía es la clase social dominante del momento, que utiliza el retrato como instrumento de auto representación y afirmación de su ascenso social<sup>12</sup>.

Es entonces que la fotografía se integró progresivamente a la cotidianidad de una sociedad mexicana que aún después de su Independencia como nación seguía en continua búsqueda de una identidad, con el uso de la fotografía se manifestó una percepción de individualidad y de una posición social, desde los primeros ejemplares fotográficos en *carte de visite* se proyectó una manera de verse ante la sociedad de acuerdo a las normativas de un buen retrato. Las *cartes de visite* se convirtieron en un producto de consumo masivo por una sociedad que deseaba verse. Esta fase de la fotografía decimonónica nos muestra los rostros y cuerpos que permanecían en estáticos por fracciones de segundo, maneras de vestir de una época, una manera de proyectarse ante una sociedad y en una determinada fecha histórica. Lo que en palabras de Philippe Dubois, menciona: “Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente”<sup>13</sup> es así como la fotografía se ha constituido como memoria de una sociedad y un país.

De acuerdo a Félix del Valle Gastaminza, el retrato fotográfico del siglo XIX inauguró la era democrática de la representación del individuo.<sup>14</sup> Hasta ese

---

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1993, p. 13.

<sup>13</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, España, Paidós, 1999, p. 66.

<sup>14</sup> Félix del Valle Gastaminza, “La *carte de visite*: el objeto y su contexto”, *In Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2013, p. 11.

momento la pintura de retrato figuró como el principal método de representación de la clase aristocrática, en donde la idea de permanencia a través de la imagen fue una constante, además de que en el acto de posar también estaba implícita la búsqueda de la genealogía familiar para dejar constancia del origen. Por tal motivo el retrato fotográfico se transformó paulatinamente en un objeto habitual que ocupó un lugar en la vida cotidiana, en el hogar enmarcado o clasificado, dentro de las páginas de un álbum<sup>15</sup> colocado sobre muebles para su exhibición y en el ámbito privado para atesorarlo dentro de libros y objetos personales.

Este trabajo tendrá como marco teórico la Historia Social a partir del análisis de los textos sobre la fotografía del siglo XIX como fuente histórica, documentación archivística asociada a la catalogación de la colección Pérez Salazar y el análisis iconográfico de las series fotográficas.

Se consideró el trabajo de Benedetto Croce<sup>16</sup> que es citado en la obra de Collingwood, *Idea de la historia*, en donde menciona que “toda historia es historia contemporánea” por lo cual si tomamos los vestigios del pasado para estudiarlos, actualmente tienen un conocimiento contemporáneo, por lo que la historia no es el pasado, sino que está viva en cuanto su estudio está motivado por un interés que surge en el presente, en el caso de las *cartes de visite* inmediatamente podemos pensar que tienen en común las galerías de las actuales redes sociales y la difusión de nuestra imagen física.

---

<sup>15</sup> Álbum: Objeto con estructura similar a los libros, creado para guardar colecciones de objetos planos, como fotografías, postales, estampillas o discos sonoros. Muchos álbumes, aunque no todos, tienen estructuras heredadas de la elaboración de un libro. Algunos están diseñados para contener un tipo específico, como los álbumes para tarjetas de visita. Los álbumes fotográficos son complejos formados por diferentes elementos: la estructura del álbum, las fotografías, las dedicatorias y los textos y cada uno cumple una función específica en el conjunto. Los distintos componentes tienen un papel subordinado al mensaje que se desea transmitir o a la intención de su creador. Al sustentar y proteger la comunicación que el creador plasmó en ellos, en conjunción “mensaje” (idea intangible) y “mensajero” (objeto tangible) originan un bien funcional. La transmisión de esta información no se limita únicamente a la interpretación de la imagen, sino que abarca tanto los elementos materiales como los documentales que se conjugan en él. Si bien la estructura está en función del mensaje y tiene como objetivo sustentarlo y resguardarlo, la conservación de su sistema y de su información reforzará la salvaguarda de la identidad. Daniela Carreón Cano y Berenice Valencia Pulido, *Glosario de términos para álbumes fotográficos. Técnica de manufactura*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas 14, México, INAH, 2014, pp. 3 y 19.

<sup>16</sup> Robin George Collingwood, *Idea de la Historia*, México, FCE, 1996, p. 198.

La obra de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*,<sup>17</sup> representó en este trabajo una valiosa aportación por la manera de conceptualizar la fotografía del pasado y dar una nueva interpretación a partir de nuestra contemporaneidad, lo cual nos remite a la idea de Benedetto Croce.

Se consultaron las colecciones de Felipe Teixidor en la Fototeca-INAH, colección Luis Castillo Ledón-AGN, colección Romualdo García en la Alhóndiga de Granaditas-INAH y el caso que nos ocupa: la de Francisco Pérez Salazar en la BNAH-INAH.

Mi propuesta de investigación plantea tres ejes concretos a resolver. El primero remite a las relaciones entre una colección fotográfica y el coleccionista, es decir Francisco Pérez Salazar (1888-1941), quien desde su conocimiento y miembro de una élite intentó conservar todo lo relativo a las artes en Puebla, su estado natal, desde esta perspectiva fue necesario investigar sus orígenes y facetas personales para encontrar elementos con los cuales asociar el gusto por el coleccionismo fotográfico, sin dejar de lado otros intereses que nos revelan su pensamiento acerca del pasado. En este apartado me apoye en sus antecedentes biográficos elaborados a partir del relato de familia en la obra *Semblanzas e historia de una familia en Puebla de los Ángeles*.<sup>18</sup>

La asociación colección y coleccionista son necesarias en este punto, pues en este afán de conservar fotografías nos muestra una diversidad de rastros con los cuales se identificó, proveniente de una élite mexicana que además se denominaba como un heredero del criollismo, en este punto se consultó la base teórica de Michel de Certeau, *La escritura de la historia*,<sup>19</sup> dicho lo anterior trataré de mostrar las condiciones y motivos de un abogado que se consideraba como un aficionado a la historia, logró acumular tan importante acervo del siglo XIX.

---

<sup>17</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

<sup>18</sup> Presentación de Francisco Pérez Salazar Vereá, *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Imprenta Juan Pablos, México, 1998.

<sup>19</sup> De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, [S.I.], p. 1-38, agosto. 2014, en <https://cheirif.files.wordpress.com/2014/08/219184171-michel-de-certeau-la-escritura-de-la-historia-cap-2.pdf> (16 de noviembre de 2020)

Otro aspecto que se abordó fue saber en qué medida la colección está relacionada con su visión de la historia de la fotografía mexicana del siglo XIX, para lo cual revisé la obra *La gracia de los retratos antiguos*<sup>20</sup> de Enrique Fernández Ledesma, para identificar las colecciones privadas que ahí se mencionan y analizar el contexto de la obra de la cual formo parte Francisco Pérez Salazar.

La segunda cuestión a tratar nos remite al formato fotográfico *carte de visite*, que durante la segunda mitad del siglo XIX fue un símbolo de su época, así como de un estrato social burgués, me interesa comprender su complejo papel dentro de la sociedad. Se consideró abordar ¿Qué es una *carte de visite*? ¿Qué significado tuvo la *carte de visite* para la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX? Para delimitar este apartado fue necesario revisar la historia de la fotografía mexicana, a partir de artículos de revistas especializadas hasta los catálogos publicados en los años setentas.

Una tercera problemática es el análisis de la colección de acuerdo a los intereses o cualidades que consideró Francisco Pérez Salazar para seleccionar las *cartes de visite* en general, me interesa saber ¿Qué temas seleccionó? Si se trata de series y cuáles son las más relevantes, además de analizarlas en general utilizando una pequeña selección para describir su contexto histórico. Para ahondar en el tema elaboré un catálogo de descripción para conocer cada una de las piezas que componen la colección y delimitar este trabajo con las series de mayor importancia, para lo cual utilicé la Norma Internacional ISAD (G).

La hipótesis del presente estudio propone que el conjunto fotográfico que reunió Francisco Pérez Salazar en el ámbito privado es un testimonio histórico porque al pasar a resguardo a una Institución pública adquiere nuevos significados que pasarían inadvertidos en la historia social y fotográfica mexicana si se hubieran conservado dentro del medio privado, por lo cual requiere una interpretación histórica. Derivado de ello es posible afirmar que a partir de su

---

<sup>20</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones mexicanas, 1950, 158 pp.

actividad como coleccionista es factible contextualizar en su círculo social características burguesas e intelectuales, pues de este círculo retoma elementos que son parte de una manera de manifestarse como clase social y la conservación de testimonios de su élite está determinada en gran medida por el origen.

A partir del análisis total de la colección Pérez Salazar fue necesario hacer una revisión historiográfica sobre el formato *carte-de-visite*, con respecto al uso social que duró cerca de cuatro décadas y el simbolismo que representó como parte de una sociedad. Esta relación con el tema sociedad justifica su resguardo actual en la BNAH.

En el primer capítulo se abordará la biografía de Francisco Pérez Salazar como coleccionista y el círculo social e intelectual que lo rodeó a través de la obra de Enrique Fernández Ledesma: *La gracia de los retratos antiguos* en donde se exhibe a través del texto una galería fotográfica que perteneció a diversos coleccionistas quienes colaboraron cada uno aportando ejemplares fotográficos del siglo XIX, de sus colecciones privadas. A partir de este punto comprender los intereses del grupo intelectual en la recuperación del pasado a través de objetos como: arquitectura puntualmente como monumentos coloniales, pintura, libros, documentos y fotografía.

En el segundo capítulo se describirá la colección de Francisco Pérez Salazar, la naturaleza del material coleccionado el origen de la *carte de visite* y la difusión en México, en donde podemos advertir lo que significó socialmente la fotografía del siglo XIX para la sociedad mexicana e identificar todos los elementos representativos de la colección de Francisco Pérez Salazar. En un tercer apartado está orientado a documentar la relevancia histórica del objeto coleccionado la *carte de viste* reunido por un coleccionista, además de la importancia de la fotografía como fuente histórica, en este caso la tarjeta de visita, formato difundido masivamente en la segunda mitad del siglo XIX.

El último capítulo está dedicado a las series temáticas que componen la colección fotográfica Pérez Salazar que son la del Segundo Imperio en donde aparecen los personajes más importantes que a través de la imagen fotográfica



mostraron el denominado boom de la *carte de visite* en México. También una serie de los principales gobernantes en México en el siglo XIX, figuras destacadas con efigies clásicas, que nos hablan de un discurso sobre la figura política y su representación masiva. Otros temas de gran relevancia en la colección son los denominados tipos populares que a partir de una representación con la mirada extranjera fueron difundidos ampliamente para documentar a los personajes que realizaban oficios en las calles de México. La última serie que se abordará son la gente común de la sociedad decimonónica como niños, mujeres, hombres y su representación ante la cámara fotográfica.

Para finalizar se presentarán dos apéndices, en el primero se mostrará un cuadro sinóptico con los principales temas de la colección y en el segundo una lista de los autores fotógrafos por cada una de las catorce cajas que componen la colección Pérez Salazar.

## **CAPÍTULO I Presentación de la colección Pérez de Salazar como objeto de estudio**

En este capítulo haré una aproximación desde el punto de vista biográfico a la vida de Francisco Pérez Salazar para indagar las motivaciones que lo llevaron a reunir una colección fotográfica de retrato decimonónico. Otro aspecto relevante que se tocará es su obra escrita donde se manifiestan las artes e intereses que lo llevaron por el camino del coleccionismo.

### **1.1 Características de la colección Pérez Salazar**

La colección Pérez Salazar está constituida por mil novecientas setenta y dos fotografías exclusivamente de retrato en formato de *carte de visite* que la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia adquirió por compra en el año de 1982 a través de la familia de Francisco Pérez Salazar quien las coleccionó.

Hay una característica que unifica esta colección la cual es su formato fotográfico, este elemento de unidad me ha resultado representativo porque todos son originales que posiblemente delatan un gusto por parte del coleccionista.<sup>21</sup> Es importante profundizar en cómo y cuándo se empezó a utilizar este formato en México, además detectar si existen preferencias por parte de Francisco Pérez de Salazar con respecto a los asuntos o sujetos representados en las imágenes

---

<sup>21</sup> Coleccionista: Su objetivo es un invariante, agrupar bajo un mismo techo un conjunto de objetos o artefactos. Pero no se trata de elementos aislados, disjuntos, por el contrario, el coleccionista trata de articular su colección mediante una acumulación de objetos ligados por propiedades afines que establecen sus propias narrativas. En otros términos, se trata de construir series de elementos que están ligados por una o varias características comunes que permiten el agrupamiento. Mario H. Gradowczyk, "Apuntes sobre el coleccionismo", en [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0191/7b45be2f.dir/r59\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0191/7b45be2f.dir/r59_14nota.pdf) (18 de diciembre de 2019).

como: época, temática, los estudios fotográficos en México y en el extranjero, así como su función y usos sociales de las imágenes en la última mitad del siglo XIX. Esta es una vertiente de investigación histórica de la fotografía que en México ha sido abordada escasamente, por esa razón es necesario hacer una revisión de estos elementos así como del coleccionismo<sup>22</sup> práctica cultural que ha tenido una continuidad en México desde el siglo XIX hasta hoy día.

El contexto social de Francisco Pérez Salazar con sus contemporáneos se puede rastrear a partir de la publicación del libro de *La gracia de los retratos antiguos*<sup>23</sup> de Enrique Fernández Ledesma, que es considerado por los especialistas como un trabajo precursor de la historia mexicana de la fotografía.<sup>24</sup> En esta obra se logró reunir diversas colecciones fotográficas del ámbito privado como la de: Manuel Álvarez Bravo, Felipe Teixidor, Cecil Crawford O'Gorman, Familia Mangel, Sánchez Juárez, Fernández Ledesma y el mismo Pérez Salazar<sup>25</sup> que conformaron un círculo social de tipo burgués que estaba valorando la fotografía del siglo XIX en las primeras décadas del siglo XX como: arte, historia, nostalgia y como heredad.<sup>26</sup> Otro aspecto de gran importancia a reflexionar es cómo estas fotografías pasaron del ámbito privado al público y se convirtieron en un entramado social que apunta a otras historias como la vida privada de los retratados, la producción fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX, estudios

---

<sup>22</sup> Coleccionismo: Parece que el coleccionar y el coleccionismo giran en torno a la relación entre: la acción o conducta (coleccionar), el sujeto que ejecuta la acción (el coleccionista) y el objeto como perteneciente a una serie organizada, abierta permanentemente a la introducción de nuevos elementos. En la colección, la serie es más importante que el objeto mismo, ya que en ella se expresan, a través de la manipulación de objetos, la necesidad de control sobre un mundo imaginario. En tanto el objeto no resiste a la clasificación, ordenación y manipulación, se convierte en el medio privilegiado mediante el cual se expresan deseos del propietario. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992, p. 92.

<sup>23</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones mexicanas, 1950, 158 pp.

<sup>24</sup> *La gracia de los retratos antiguos* es una crónica nostálgica sobre las costumbres y modas del siglo XIX, en donde Fernández Ledesma destacó elementos de mexicanidad que denominó como criollismos. La importancia de este texto radica en el valor documental y estético que le dio a la fotografía, además de ser el primer acercamiento a la fotografía del siglo XIX. Aurelio de los Reyes, "Presentación", en Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, (México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005 [1950]), s.p.

<sup>25</sup> Familias y coleccionistas que proporcionaron fotografías del siglo XIX y que se encuentran en los pies de imagen en la obra de Fernández Ledesma.

<sup>26</sup> Aurelio de los Reyes, "Presentación", *La gracia... op. cit.*, p.12

fotográficos, gustos y maneras de representarse en el retrato. También podemos observar en la colección a los personajes de la política mexicana de 1860-1900.

El tema puede parecer no indispensable como problemática de la historia, sin embargo las fotografías en *carte de viste* son testimonios que corresponden a un tiempo y tienen suficientes elementos para analizarse, desde la manera en la que se representó visualmente un sector de la sociedad mexicana, hasta elementos que pueden parecer triviales, como la manera de vestir de una época concreta, que dan indicios o aproximaciones de actividades cotidianas y de la vida privada de la segunda mitad del siglo XIX.

La colección de Francisco Pérez Salazar contiene retratos de personas como: mujeres, hombres y niños de diversas edades y estratos sociales. Así como también personajes liberales, conservadores, intelectuales, miembros de la iglesia, damas del Segundo Imperio, tipos populares mexicanos y extranjeros, además una pequeña parte está dedicada a la arquitectura y pintura en Italia y Francia. A lo largo de la revisión pude advertir que el ordenamiento que le dio el coleccionista fue por periodos históricos, desde los personajes más importantes de la Reforma, el Segundo Imperio y el Porfiriato, pude observar una evolución en las poses fotográficas y de cómo se popularizó la *carte de visite* hacia finales del siglo XIX.

Es entonces que la colección que me ocupa tiene elementos que me hacen reflexionar que Francisco Pérez Salazar consideró el periodo de esplendor del formato *carte de visite* en México y por tal motivo adentrarme a las imágenes que él seleccionó nos refiere al gusto del coleccionista. Conservó lo más selecto en cuanto a temática histórica, se contabilizaron setecientas cincuenta y seis fotografías, donde claramente eligió las que tienen dedicatorias a la familia y las obsequiadas por el clero secular, con quienes tuvieron lazos afectivos fuertes en el caso de los tutores espirituales,<sup>27</sup> también privilegió aquellas imágenes que mostraran las personalidades políticas, religiosas y militares de México de la

---

<sup>27</sup> Francisco Pérez Salazar Vereá, *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, México, 1998, p. 169.

segunda mitad del siglo XIX, pues su interés por la historia surge por la educación y por la larga historia de su familia desde el siglo XVI en el estado de Puebla.

## 1.2 Francisco Pérez Salazar como coleccionista

Una gran colección privada es un concentrado de material que estimula continuamente que sobreexcita. No sólo porque siempre puede agregar sino porque ya es excesiva. La necesidad del coleccionista tiende precisamente al exceso, al empacho, a la profusión. Es demasiado... y es lo suficiente para mí [...] una colección es siempre más de lo que sería necesario.

SUSAN SONTAG. *El amante del volcán. Un romance*.<sup>28</sup>

El escenario económico del último cuarto del siglo XIX, vivía un feliz momento que daba cierta credibilidad y solidez al proyecto de Porfirio Díaz, sólo a los beneficiarios del régimen, como las familias acaudalas de la época que tenían cierta presencia en el ámbito mercantil y miembros del ejército. El discurso porfiriano se reforzaría con la construcción del nacionalismo y en este estaba implícita la identidad mexicana, los herederos de las familias novohispanas tenían amplia representación en el país como en el caso de Puebla en donde existían diversos lazos de parentesco con negocios y alianzas matrimoniales para extender influencias, sin embargo la realidad y el nuevo siglo XX impusieron crudas condiciones que reflejaron un dilema social más profundo y verdadero. Dentro este contexto creció Francisco Pérez Salazar quien arraigado profundamente a su herencia colonial buscó conservar vestigios del pasado con el cual era a fin. En este apartado intentaré abordar su linaje y su gusto por los objetos que le dieron identidad y encontrar un punto de vista sobre el coleccionismo.

Francisco Pérez Salazar perteneció a un linaje que ha sido documentado a través de su historia genealógica por el cronista historiador Guillermo Tovar de Teresa como una de las familias más antiguas en Puebla.<sup>29</sup> Nació en la última

---

<sup>28</sup> Susan Sontag, *El amante del volcán. Un romance*, México, Alfaguara, 1995, p. 68.

<sup>29</sup> Guillermo Tovar de Teresa, "Presentación", en Francisco Pérez Salazar Vereá, *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, México, 1998, p 10.

década del siglo XIX en el año de 1888 bajo en el contexto político y social del gobierno de Porfirio Díaz, en donde las circunstancias favorecieron a la clase social más alta del país, por lo cual dentro su ámbito local los Pérez Salazar pudieron mantener un estatus que les permitió estar dentro de la élite política, religiosa, cultural y económica de la Puebla porfiriana.

Por tradición familiar y la sólida presencia religiosa en la vida de Francisco Pérez Salazar la elección en su formación profesional estuvo marcada, al menos durante un largo tiempo, por una notable cercanía a los grupos católicos poblanos, llevó a cabo sus primeros estudios en el Colegio de padres jesuitas de Puebla, y se graduó como abogado en 1913 en el Colegio del Estado.<sup>30</sup> Este último tuvo gran relevancia en el ambiente jurídico poblano de la segunda mitad del siglo XIX, que perduró hasta iniciado el siglo XX. Al consumarse la Independencia del país el gremio de abogados creció notablemente, principalmente por la presencia del poder judicial local, por lo tanto, fue una profesión emblemática, pues se consideraba de prestigio que un miembro de la familia fuera parte del gremio de abogados. El Seminario Palafoxiano fue el centro predilecto para los estudios de jurisprudencia, sin embargo, adquirieron valor los del Colegio del Estado y la Universidad Católica por la alta demanda de estudiantes.

Al término de sus estudios Francisco Pérez Salazar ejerció su profesión como abogado litigante en su natal Puebla y obtuvo un cargo público como Regidor del Ayuntamiento durante un año. Se casó con Amalia Solana en 1915 con quien tuvo nueve hijos, con los cuales se trasladó a la ciudad de México para establecerse definitivamente e incorporarse como profesor en la Escuela Libre de Derecho en donde impartió la cátedra de derecho civil. En ese espacio universitario conoció a dos abogados mexicanos provenientes del pensamiento porfiriano, Emilio

---

<sup>30</sup> Javier Pérez de Salazar y Solana, "Prólogo", en Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla. Y otras investigaciones sobre historia y arte, Siglo XIX*. México, Perpal S.A de C.V, 1990, p. 6.

Rabasa<sup>31</sup> y Nicanor Gurría Urgell<sup>32</sup> con ellos colaboró de manera importante en la universidad y en 1923 fundaron un despacho jurídico privado.

Durante el tiempo que colaboró con Rabasa coincidieron en diversos temas, en primer lugar, el pensamiento positivista del gobierno de Porfirio Díaz, ambos como parte de ese contexto y la trayectoria de Rabasa que fue totalmente dedicada a la burocracia. Otro rasgo en común fue su gusto por la historia, lo cual fue un punto de inflexión para ambos, Rabasa percibía la historia en las leyes y en el movimiento social, prefirió el discurso histórico y su interpretación, mientras que Francisco Pérez Salazar la historia se encontraba en los vestigios del pasado, que fueron principalmente las fuentes para realizar sus investigaciones históricas.

En 1926 Pérez Salazar se separó de la asociación Rabasa-Urgell, y con sus recursos instaló un despacho jurídico privado en la Ciudad de México, lo cual lo colocaba en posibilidades de tener ingresos y clientela personal, de esta manera mantener una posición como abogado independiente. Sin dejar de lado su profesión compartió el gusto por la historia de México y en específico la de Puebla su ciudad natal.

Es importante señalar que Francisco Pérez Salazar desarrolló un interés a temprana edad sobre las culturas antiguas, viajó junto a su tío, hermano de su

---

<sup>31</sup> Emilio Rabasa Estebanell nació el 22 de mayo de 1856 en Ocozocoautla, Chiapas. Fue abogado de profesión, juez, novelista, gobernante, periodista, legislador y maestro. Al inicio de su carrera, desempeñó las funciones de secretario particular del gobernador Luis Mier y Terán, con quien compartió las ideas del porfiriato. Perteneció a la ideología positivista y su consolidación como abogado y maestro fue con la fundación de la Escuela Libre de Derecho en 1912 uno de los principales fundadores y quien dedicó una amplia bibliografía jurídica y de derecho. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y colaborador de la Revista de Legislación y Jurisprudencia. Como novelista destacó por la escritura de poemas con gran influencia del siglo XIX. En sus obras predominó la escuela realista que se compone de cuatro obras ligadas por los protagonistas: *La bola* y *La gran ciencia*, publicadas en 1887 y *El cuarto poder* y *Moneda falsa* en 1888. Otra obra novelística de gran calidad es *La guerra de tres años* (1891). Se interesó por la historia del presente. Hacer historia fue para él percibir las leyes del movimiento social. En su discurso histórico Rabasa no se distrae en el relato de los hechos: apunta directamente a su interpretación. Jesús J. Silva-Herzog Márquez, *Emilio Rabasa. La Constitución Mexicana de 1917: ideólogos, el núcleo fundador y otros constituyentes*, México, UNAM-IIJ, 1990, p. 289.

<sup>32</sup> Nicanor Gurría Urgell nació en 1876 en Pichucalco, Chiapas. De profesión abogado, formó parte de la Barra mexicana del colegio de abogados. Compartió los ideales del porfiriato y trabajó con José Ives Limantour. En 1895 Emilio Rabasa fundó un despacho jurídico en donde colaboró con Francisco Pérez Salazar y el mismo Gurría Urgell. Charles A. Halle, *Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano. El hombre su carrera y sus ideas (1856-1930)*, México, FCE-CIDE, 2011, p. 46.

padre Ignacio Pérez Salazar y Osorio<sup>33</sup> a Europa en donde visitaron bibliotecas y archivos, con interés particular en el Archivo de Indias en Sevilla, en donde inició la revisión documental de los antecedentes genealógicos de su familia, ahondando en los orígenes desde España hasta su llegada a la ciudad de Puebla, exploró también en el ámbito local archivos parroquiales y privados rastreando documentos de los personajes más reconocidos de la familia Pérez Salazar y su relevancia en la cultura poblana.

En el prólogo de la *Historia de la pintura en Puebla*, Javier Pérez Salazar refiere que: “Por el talento natural de investigador que poseía nunca se quedaba en la superficie de todo lo que coleccionó sino que era un verdadero investigador nato de arte en diferentes aspectos.”<sup>34</sup> Derivado de este interés inició un importante acopio de documentos que dieran testimonio de los orígenes de la familia Pérez de Salazar quienes llegaron a la Nueva España en 1550 con Martín Pérez de Salazar, alias el Partidor<sup>35</sup>, uno de los primeros pobladores de la ciudad de Puebla y del inmigrante Andrés Carmona conocido como Andrés Pérez de México quien se dedicó al comercio trasatlántico de grana cochinilla. Estos personajes se establecieron y extendieron sus raíces con un largo árbol genealógico hasta hoy día.<sup>36</sup> Esta circunstancia reveló en Francisco Pérez Salazar intereses muy definidos en la historia novohispana de la familia. Ahí encontró los vínculos de identidad que se establecieron por lazos de parentesco este aspecto

---

<sup>33</sup> Ignacio Pérez Salazar y Osorio fue magistrado del Tribunal Superior de Puebla, de profesión abogado. Escribió poesía y fue miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística. Por la tradición familiar se interesó en la literatura griega y latina. Se especializó en latín y profundizó en estudios de Virgilio y Horacio. Fue considerado como uno de los alumnos más brillantes del Seminario y Colegio Carolino de Puebla. En las últimas décadas del siglo XIX cubrió puestos de orden burocrático en Puebla. Juan de Dios Peza, "Prólogo", en Ignacio Pérez Salazar y Osorio, *Poesías*, México, Tipografía Vicente Agüeros, 1906, p. 14.

<sup>34</sup> *Idem* p. 2.

<sup>35</sup> Llamado así por haber sido el encargado de repartir lotes, después de la fundación de la ciudad de Puebla, reservándose para sí los mejores terrenos. Luz Marina Morales, *Redes y negocios en Puebla, fortuna y mentalidad nobiliaria*. Historia Caribe, vol. IV, núm. 11, Colombia, Universidad del Atlántico, 2006, p. 79.

<sup>36</sup> A partir de 1550 la familia creó enormes redes bien constituidas y realizó excelentes matrimonios de conveniencia que la mantuvieron vigente. Los Pérez Salazar son dignos de tener en cuenta por su larga duración dentro de la oligarquía poblana, por los aportes del apellido haya podido hacer a la sociedad, a la cultura, a la educación y a la economía y por su buena fortuna en los negocios y en sus relaciones políticas y sociales que los llevaron a crear por una red familiar que amplió, afianzó su poder y permanencia hasta hoy día. *Ibid*, p. 80.



nos llevó a la revisión de los antecedentes familiares; los orígenes; su trayectoria a través del tiempo, lo cual lo pone en el nivel de heredero de una familia de larga duración en Puebla, por lo tanto, reconocida por la sociedad.

Pierre Bourdieu plantea que la identidad se construye en la práctica social a partir de representaciones mentales actos de percepción y apreciación, de conocimiento y reconocimiento. “En la construcción de la identidad ser percibido existe fundamentalmente en virtud del reconocimiento de los demás, se halla en juego la imposición de percepciones y categorías de percepción.”<sup>37</sup> Se trata entonces de una continuación de la historia personal como miembro de una familia y como conservador de la memoria a través de objetos significativos, en este caso fue la fotografía de retrato del siglo XIX, que coleccionó en un sentido de conservación y de identidad de la misma progenie.

De acuerdo con lo anterior la figura de Francisco Pérez Salazar dentro de un núcleo familiar es historiable por su larga duración dentro del círculo de poder en el estado de Puebla. A partir de la revisión de sus orígenes nos ha proporcionado información sobre los propios cambios de vida en el estado a partir de las contribuciones y aportes que han hecho a la cultura, a la educación y en el ámbito económico como negocios familiares y sus relaciones políticas. Estas redes, creadas a partir de matrimonios por conveniencia, forjaron un exitoso caudal y una extensa red familiar bien establecida con vínculos estrechos de parentesco que han mantenido vigentes.

La recopilación de documentos históricos podemos consultarlos con la Familia Pérez Salazar, pues aún conservan un archivo particular que los descendientes han descrito en un árbol genealógico desde su origen más remoto en España hasta Puebla y la Ciudad de México. Se pueden encontrar lazos de parentesco hasta el siglo XX y se encuentran publicados en la obra *Semblanzas e historia de*

---

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, “La identidad como representación”, en Gilberto Giménez, (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP/Universidad de Guadalajara/Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, A. C., 1982, p. 478.

*una familia en Puebla de los Ángeles*<sup>38</sup>. En esta obra se menciona la ocupación de cargos públicos en el Ayuntamiento, la creación de Mayorazgos, alianzas matrimoniales y los miembros de la familia que se incorporaron a la Iglesia y a las letras destacándose como educadores y abogados.

Nuestro coleccionista desciende de este linaje lo cual indica que existen diversas formas de representación de cada uno de los integrantes de la familia como el uso de la pintura y la fotografía de retrato, que son un claro ejemplo de rescate de la memoria y gracias a ella se promueve una profunda inquietud ligada con lo vivencial. Por ello es que la fotografía y familia son una asociación muy definida.

La circunstancia de vida en el círculo burgués llevó a Francisco Pérez Salazar por el camino del estudio de la historia, de manera independiente como un gusto que compartió a través de sus trabajos históricos, fue un aficionado al coleccionismo de diversos objetos relacionados con la historia de Puebla y en particular, sus aportaciones principales fueron la valoración del arte novohispano que fue un tema que se abordó de manera más puntual con sus contemporáneos en los primeros años del siglo XX. Se trataba de un grupo muy importante de intelectuales, historiadores del arte y coleccionistas con quien Pérez Salazar forjó de manera individual redes de intercambio y de ideas acerca del coleccionismo como: Manuel Toussaint, Manuel Romero de Terreros, Felipe Teixidor, Enrique Fernández Ledesma y Cecil Crawford O'Gorman. Este grupo generó una importante bibliografía sobre la temática novohispana, desde la arquitectura, pintura, música, artes decorativas, recuperación de obras literarias del periodo y el arte de los libros antiguos, así como la fotografía antigua o decimonónica la cual será visible en la obra *La gracia de los retratos antiguos* que anteriormente mencioné y la cual se abordará más adelante.

Motivado por el interés de la historia Francisco Pérez Salazar colaboró en el análisis de la pintura novohispana con Manuel Toussaint, con quien forjó una

---

<sup>38</sup> Presentación de Francisco Pérez Salazar Vereá, *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Imprenta Juan Pablos, México, 1998.

amistad importante y con Manuel Romero de Terreros, los tres provenientes del grupo de escritores post-revolucionarios que recogieron en sus obras la continuación de la historia del arte y de la historia de la pintura en particular, iniciada por el doctor Rafael Lucio en 1863<sup>39</sup>, e interrumpida durante años por el surgimiento del movimiento revolucionario. Este grupo de intelectuales comenzaron a publicar hacia la década de los años 20s<sup>40</sup> lo que es el inicio de los estudios de la pintura novohispana a partir de un minucioso trabajo de recopilación de obra iniciado por Manuel Toussaint cuando formó parte del equipo de la Inspección de Monumentos Históricos en 1913<sup>41</sup>.

A partir de un reconocimiento de la historia colonial mexicana, surgió un interés por estudiar los objetos artísticos del pasado y como consecuencia importantes publicaciones que versaron en un primer acercamiento a la pintura novohispana, iniciando con Francisco Diez Barroso<sup>42</sup>, en 1921 con *El arte en Nueva España*, con un apartado dedicado a la pintura; para 1922 el libro de Manuel Romero de Terreros *Historia Sintética del Arte Colonial de México*<sup>43</sup>, también con un capítulo de pintura; en 1923 la obra de Francisco Pérez Salazar: *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*<sup>44</sup>, y dos años después una segunda edición. En 1936 *La pintura en México durante el siglo XVI*<sup>45</sup>, del propio Manuel Toussaint.

---

<sup>39</sup> La primera publicación sobre la pintura novohispana apareció en 1863 en el Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, México, Imprenta de J. Abadía, 1864. pp. 11.

<sup>40</sup> Elisa Vargas Lugo, "Manuel Toussaint y la Pintura colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 25, México, UNAM, 1957, pp. 47 y 48.

<sup>41</sup> La Inspección de Monumentos Históricos tenía por objeto: 1. La conservación y cuidado de los edificios, monumentos y reliquias históricas existentes en toda la República. 2. La adquisición y conservación de documentos, así como facsímiles de firmas, autógrafos y retratos de personajes célebres y visitas de edificios, monumentos, sitios y poblaciones históricas. Thalía Montes Recinas, "La continuidad de un grupo y sus ideas como antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia 1913-1939", *Diario de Campo*, Suplemento núm. 30, INAH, México, 2004, p. 36.

<sup>42</sup> Francisco Diez Barroso, *El arte en la Nueva España*, México, Ed. Méjico, 1921. 419 pp.

<sup>43</sup> Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial de México*, México, Porrúa, 1922, 89 pp.

<sup>44</sup> Francisco Pérez Salazar, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*, México Sociedad Científico "Antonio Alzate," Editorial: México, Talleres Gráficos de la Nación, 1923, pp 265-302.

<sup>45</sup> Manuel Toussaint, *La pintura en México durante el siglo XVI*, México, Porrúa Hermanos, 1936, 61 pp.

La pintura colonial de Puebla representó para Francisco Pérez Salazar el inicio de sus estudios del arte, esto permitió una valoración posterior en la fotografía de retrato del siglo XIX. Estas publicaciones surgen a partir de los antecedentes de lo que actualmente denominamos “patrimonio cultural” que tomó forma orgánica desde finales del siglo XIX y principios del XX. Esta apreciación fue definida a partir del ideario liberal y la República restaurada con la premisa de cómo debería ser la nación mexicana. También influyó en las decisiones del gobierno federal durante los años 1880 y 1910 en donde se presentó en el país un periodo extraordinario de actividad arqueológica. En este lapso se realizaron diversas expediciones y estudios arqueológicos por mexicanos y extranjeros; es por esa razón que el interés dio como resultado la primera etapa de la arqueología en México.<sup>46</sup>

Otro antecedente fue la creación en 1885 de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos, la cual oficialmente se encargaría de la protección de todas las denominadas “ruinas arqueológicas” en todo el país, por lo cual se instauró el nombramiento de inspectores encargados de la vigilancia y custodia de los sitios, así como un presupuesto asignado para esta actividad por lo tanto dentro del ideario porfiriano estaba latente el discurso y la proyección de la nación mexicana a través de los monumentos. Las funciones de esta dependencia estaban sujetas principalmente en impedir excavaciones clandestinas, el traslado de monumentos sin autorización, así como remitir al Museo Nacional piezas que fueron adquiridas por compra o donación, dar aviso a las autoridades en caso de hallazgos; e intervenir en caso de exportación de piezas<sup>47</sup>.

Esta idea de conservación se mantuvo vigente hasta el inicio del siglo XX, sin embargo, poco se sabe que fue lo que sucedió con la transformación de la Inspección General de Monumentos, con la irrupción del movimiento

---

<sup>46</sup> Ignacio Bernal, “Pensamiento Positivista (1880-1910)”, en *Historia de la Arqueología en México*, México, Porrúa, 1992, pp. 132-153.

<sup>47</sup> Sonia Lombardo de Ruiz y Ruth Solís Vicarte, *Antecedentes de las leyes de Monumentos Históricos 1536-1910*, México, INAH, 1988, p. 67.

revolucionario. A través del Archivo Histórico Institucional de la BNAH<sup>48</sup>, se puede ver una documentación considerada actualmente como institucional lo cual nos aportó información de cómo se constituyó ideológicamente y de quienes formaron parte de esta construcción. En esta fase posrevolucionaria el gobierno buscó una ideología nacionalista y se consideraron materia de conservación los monumentos coloniales como iglesias, conventos, arquitectura civil y los bienes muebles, así como las obras con valor artístico como pintura, fotografía y artes decorativas. Con el antecedente de la Inspección de Monumentos Históricos en 1913 surgió dos años después en 1915 la Inspección de Monumentos Artísticos<sup>49</sup> bajo la consigna en un primer momento del registro de los monumentos coloniales y su ubicación en la República Mexicana. Este proceso involucró a arquitectos, pintores, fotógrafos, especialistas en historia del arte como Rafael García Granados, Manuel Ramos, Lauro Rosell, Luis Mc-Gregor y Manuel Toussaint. La historiadora Thalia Montes Recinas denominó a este grupo “identidad de ideas” la cual definió como una red social, cultural, económica y espacial la cual creó un contexto que estableció y dio sentido en definir y señalar en gran medida lo que actualmente se entiende por patrimonio cultural. Estas instancias gubernamentales son el antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. El trabajo de este grupo generó un mapeo en cuatro regiones de la República Mexicana, para lo cual se contó con el trabajo sin remuneración económica de los inspectores de monumentos, dato que Montes Recinas rastreó en el archivo histórico Institucional

---

<sup>48</sup> El Archivo Histórico Institucional del INAH-BNAH, cuenta con 39 series y 8 archivos incorporados. Contiene informes de los inspectores en los museos regionales, nombramientos de inspectores y subinspectores en las diversas zonas arqueológicas del país, viáticos, órdenes de pago, proyectos de ley sobre protección de monumentos, solicitudes de tomas fotográficas por mexicanos y extranjeros, inventarios de fotografía de los inmuebles coloniales y donaciones de objetos artísticos.

<sup>49</sup> La Inspección General de los Monumentos Artísticos de la República en su carácter de consultivo, administrativo, cultural y docente, persiguió los siguientes fines: A.- Conservación de los monumentos artísticos tanto religiosos como civiles y de los objetos de importancia artística, muebles, cuadros, esculturas, ornamentos, vasos, joyas, libros etcétera de propiedad de la nación o privados, así como las bellezas naturales del país. B.- Formación de archivos y catálogos de los muebles e inmuebles (...) C.- Publicaciones, tanto monumentales como de vulgarización [...]. Proponer, tanto iniciativa en los proyectos en las que se dan a conocer las obras artísticas más interesantes del país. Thalia Montes Recinas, *Diario de Campo... op. cit.*, p. 36.

del INAH y fueron: ex militares, campesinos, funcionarios públicos, comerciantes entre otros.

La función de los inspectores era informar a través de informes escritos, fotografías y planos las condiciones en las cuales se encontraban los bienes a custodia, para lo cual el grupo antes mencionado coordinó el proceso de protección, conservación, ubicación del patrimonio cultural en todo el país, se elaboraron una serie de leyes que protegieran el patrimonio bajo las ideas de: “colaborar para que el pueblo en general reciba la enseñanza histórica y artística con ilustración gráfica y palpable, forma en que se graba en la mente toda enseñanza”, y “procurar la capacidad de apreciar y reconocer la valía de las riquezas que al paso de su historia México había recogido”.<sup>50</sup>

La figura de inspector poco a poco se fue perfilando y con ello se inició una primera fase de reconocimiento de los edificios y objetos los cuales fueron valorados de acuerdo con su antigüedad y su técnica artística definida por periodos históricos de México. En esta fase colaboraron además del grupo intelectual ya mencionado miembros de la clase burguesa que eran coleccionistas y quienes se sumaron para documentar sus propios bienes de esta manera promovieron un gran mercado de intercambio y compra debido a la constitución de los Museos Regionales, lo cual significó fincar la identidad de cada región a través de los vestigios del pasado en un espacio público.

La interacción del coleccionismo privado con la constitución del patrimonio cultural no fue algo nuevo en el inicio del siglo XX, durante las últimas décadas del siglo XIX fueron fundamentales, ser propietario de una colección era ser parte de la élite. El origen de las colecciones que se resguardan actualmente en archivos, bibliotecas y museos tiene como antecedente la reunión azarosa o consiente de diversos objetos, en diversas épocas y contextos sociales. La práctica del coleccionismo se remonta a las primeras civilizaciones, sin embargo durante el

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 34.

Renacimiento<sup>51</sup> será más consciente la acumulación de objetos vinculados a ideologías de poder y el arte.

El coleccionismo se convirtió en una actividad de clase social burguesa, pues los mecenazgos así lo exigieron. Desde esa época se guardaron objetos de todo tipo: triviales, significativos o representativos de la existencia humana, porque constituyen la posibilidad de evocar un pasado que se quiere conservar mediante un soporte físico, los objetos se convirtieron en apoyos de la memoria. Y con la memoria me refiero a lo que Jaques Le Goof analizó en 1978 como la “memoria colectiva” en donde menciona que ahí es donde se manifiestan:

[...] los sentimientos religiosos, de identidad, de júbilo o de tristeza de la gente. La memoria colectiva expresa y se recrea a partir de las creencias los mitos, los ritos y los actos litúrgicos celebrados por un determinado grupo que los transmite de generación en generación. El tiempo dilatado de la memoria colectiva es responsable de ajustes y modificaciones en aquello que se transmite. Los vehículos que conservan y expresan la memoria, en cambio, pueden modificarse drásticamente en cada época si las formas y las técnicas se modifican<sup>52</sup>.

En algunos casos, los particulares desarrollaron sus propias colecciones con objetos heredados, los cuales llevaban una carga simbólica y de intereses de trascendencia en los círculos de poder cultural y político, para consolidar esas aspiraciones estuvieron cerca de espacios emblemáticos también, lo cual le agregaba un plus, como el caso del Museo Nacional o la Academia de San Carlos, en el primero desde su fundación en 1825 fue un centro de depósito para albergar lo relativo al pasado indígena mexicano, y parte del acervo que actualmente se

---

51 [...] las "colecciones" reunidas en Italia y después en Francia a partir del siglo XV, y financiadas por grandes mecenas deseosos de apoderarse de la historia (los Médicis, los duques de Milán, Carlos de Orléans y Luis XII, etcétera). En estas colecciones se conjugan la creación de un nuevo trabajo ("coleccionar"), la satisfacción de nuevas necesidades (justificación de grupos familiares y políticos recientes gracias a la introducción de tradiciones, de cartas y de "derechos de propiedad" propios), y la producción de nuevos objetos (los documentos que se aíslan, conservan y vuelven a copiarse), cuyo sentido será definido en el futuro por su relación con el todo (la colección). Una ciencia que nace (la "erudición" del siglo XVII) recibe con estos "establecimientos de fuentes" - instituciones técnicas- su base y sus reglas. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, [S.I.], p. 1-38, agosto. 2014, en <https://cheirif.files.wordpress.com/2014/08/219184171-michel-de-certeau-la-escritura-de-la-historia-cap-2.pfd> (29 de agosto de 2019).

<sup>52</sup> Ana Carolina Ibarra González, *Entre la historia y la memoria colectiva, identidad y experiencia*. p. 1-20, en <https://es.scribd.com/document/127865686/Ana-Carolina-Ibarra-Entre-La-Historia-y-La-Memoria> (29 de agosto de 2019).

resguarda fueron adquiridas en compra a coleccionistas particulares,<sup>53</sup> mientras que la Academia fue un centro artístico, la escuela de arte más importante del país, por lo cual las exhibiciones fueron muy frecuentes. Ahí se mostraron obras de los nuevos artistas y un espacio para la divulgación de las colecciones privadas, como escaparate de una élite, en el caso de Puebla que fue considerado uno de los más sólidos del siglo XIX, el caso del abogado y político liberal Joaquín Cardoso (1802-1878) y la de Alejandro Ruiz Olavarrieta (1821-1895), de quien ingresaron en 1908 a la Academia de San Carlos cerca de 300 cuadros de temática europea.<sup>54</sup> Con esta referencia del coleccionismo en el siglo XIX en Puebla, se puede considerar la importancia que tuvieron las artes y su conservación en el ámbito privado.

La pintura poblana como un objeto coleccionable fue para Francisco Pérez Salazar la búsqueda del origen y con el objetivo de documentarla se dio a la tarea de obtener a través de diversas fuentes como documentos notariales, parroquiales e intercambio de información con el historiador Manuel Toussaint un registro de quiénes fueron los artistas poblanos más antiguos de la ciudad. De acuerdo con la introducción de su obra *La pintura en Puebla en la época colonial* menciona lo siguiente:

Quince años después de haber publicado mis *Apuntes sobre la historia de la pintura en Puebla* en la época colonial me encuentro con un acervo de datos y consideraciones que me obliga a emprender de nuevo el trabajo, adicionado en mucho de lo había escrito y rectificando no poco. Ante todo, he podido convencerme de que la historia de la pintura poblana, tiene que invadir frecuentemente terreno jurisdiccional del arte en la metrópoli pues es imposible dejar de mencionar artistas que propiamente radicaron en México, pero que pintaron y aún vivieron también más o menos tiempo, en términos de lo que fue el extenso Obispado Angelopolitano<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> En el álbum fotográfico: *Arqueología zapoteca*. Exposición Colombina de Chicago, México, 1893 de Antonio Peñafiel, se puede visualizar en las 80 fotografías que comprende el volumen el nombre del propietario de la colección de urnas zapotecas, presbítero Francisco Plancarte quien coleccionó 2800 piezas arqueológicas. Al término de la Exposición Histórico Americana de Madrid vendió su colección al Museo Nacional. Este tipo de testimonios nos indica la cercanía de los coleccionistas particulares con las instancias de cultura en este caso el Museo Nacional.

<sup>54</sup> Ana Garduño, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, México, UNAM, 2008, pp. 200-201.

<sup>55</sup> Francisco Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 11.



Con esta idea de continuidad en sus investigaciones sobre la pintura novohispana, se concentró en reunir también un acervo regional de pintura con autores poblanos desde el siglo XVI, continuando con lo que emprendió su tío Ignacio Pérez Salazar y Osorio quien tuvo especial interés en la pintura novohispana, por lo cual se mantuvo en contacto con el “grupo de las ideas” Rafael García Granados y Luis MacGregor, a quienes menciona frecuentemente en su texto sobre la pintura poblana. En este sentido y de gran importancia fue el descubrimiento en 1922 de las pinturas novohispanas que se encontraban en los muros de lo que fuera su casa natal, la denominada Casa del Deán, en Puebla. Se trata de una obra arquitectónica que data del año de 1580, el nombre obedece al primer propietario Tomás de La Plaza Goes, quien fuera el deán o decano de la catedral de Puebla. De acuerdo con Francisco Pérez Salazar la casa fue heredada por sus antepasados,<sup>56</sup> posteriormente él adquirió en compra cada una de las fracciones de esta propiedad a primos y tíos con el objetivo de unificar la propiedad en su traza original y durante una remodelación descubrió una serie de pinturas:

Queriéndole hacer unas reparaciones, ordené que quitarán el papel tapiz y aplanaran las paredes de lo que fue el estudio del señor mi padre, al raspar los albañiles cayó una gruesa costra de la cal formada por varias capas de enjalbegados seculares y apareció la pata de un caballo pintado sobre un fondo de estuco antiquísimo. Mande con especial cuidado se continuará limpiando el muro hasta que pudo verse por completo, un hermoso fresco del siglo XVI cubriendo todas las paredes de la espaciosa habitación [...] entre el friso y una orla de arabescos renacentistas, se desarrolla una larga cabalgata de Sibilas, montadas en briosos corceles [...] desgraciadamente hasta ahora, no he podido averiguar quién sería el autor, de esta palaciega decoración.<sup>57</sup>

La casa del Deán, es actualmente considerada como la primera construcción civil de la ciudad de Puebla, y por lo tanto las pinturas murales aún se conservan, pese a las investigaciones de los estudiosos de la historia del arte no se ha

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 46.

logrado dilucidar sobre la autoría de las pinturas. Este descubrimiento fue parte de los intereses de Pérez de Salazar, esta casa influyó en el diseño de su ex libris para su biblioteca personal en donde aparece la Casa del Deán como símbolo representativo.

La colección de pintura que reunió Francisco Pérez Salazar fue selecta, en ella intentó concentrar los autores poblanos, además de los pintores más importantes de la época novohispana entre las obras se encontraba: *Haciendas de Landesio*, *El puente de Metlac* de José María Velasco, miniaturas de Luis Lagarto, bodegones y figuras populares de Agustín de Arrieta, autores de la época colonial como Rodríguez Juárez, Diego Borgraf, Alonso López de Herrera, Carnero, Manuel Caro, Miguel J. Zendejas, Ibarra y Cabrera entre otros.<sup>58</sup>

De acuerdo con Ana Garduño el mercado del coleccionismo en México se constituyó principalmente por piezas de arte que tuvieran elementos de identidad, con lo que se incorporaban temáticas y autores nacionales o regionales, pero al mismo tiempo debía incluir los valores clásicos, humanistas y universales.<sup>59</sup> Sin duda, la preferencia por piezas de arte antiguo, ya fueran virreinales o europeas indica la búsqueda del origen: “El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia”.<sup>60</sup> Se conservaba porque la incertidumbre estaba en el futuro; lo sólido en el pasado. El coleccionismo “tiene la virtud de personificar el pasado en cosas tangibles”<sup>61</sup> por lo tanto, Francisco Pérez Salazar se coloca en esta descripción que precisa nuevamente Ana Garduño:

Búsqueda del pasado, de la nostalgia poscolonial, la añoranza de la estabilidad novohispana, la aristocracia perdida y la tradición trastocada que llevó a las elites, en cierto porcentaje formadas por herederos de prominentes familias virreinales, a privilegiar el acopio de bienes culturales y objetos artísticos de aquel periodo. El fenómeno del nacionalismo, ligado a la construcción del nuevo Estado-nación, contribuyó a que se indagara en lo propio. Se comienza entonces a buscar códigos de identidad en tanto grupo social, clase privilegiada o elite política. Así, unos amplios sectores de los coleccionistas decimonónicos

---

<sup>58</sup> Javier Pérez de Salazar y Solana, *op. cit.* p. 7.

<sup>59</sup> Ana Garduño, *op. cit.* p. 204.

<sup>60</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1992, p. 85.

<sup>61</sup> Joseph Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 50.

desarrollaron conjuntos importantes de arte virreinal en medio de un acervo predominantemente europeo<sup>62</sup>.

Francisco Pérez Salazar en la segunda década del siglo XX, continuó desarrollando diversos aspectos del coleccionismo alentado por Manuel Toussaint, cuando le dio continuidad al acervo bibliográfico de lo que fuera la biblioteca familiar que había heredado. Se sabe que adquirió una importante colección de libros y documentos sobre México y Puebla del periodo novohispano, entre ellos ediciones príncipes, pues en esta revaloración de lo novohispano también los libros fueron un objeto coleccionable dada su rareza y antigüedad.

Sobre la colección bibliográfica de Pérez Salazar, Manuel Toussaint comentó: "Fue seguramente la persona que conoció mejor la historia y bibliografía de Puebla"<sup>63</sup> reunió más de 3000 volúmenes donde destacaba una obra impresa con gran valor bibliográfico *La vida de Catarina de San Joan*, escrita por el padre Jesuita Alonso Ramos y publicada en 1689 por Diego Fernández de León. A esta edición sumaban más de 500 novenas poblanas, reglas y constituciones de casi todas las órdenes religiosas, declamaciones, sermones, villancicos, panegíricos y varias ediciones conmemorativas por los arribos de virreyes a la Nueva España.<sup>64</sup> Esta biblioteca especializada en temas coloniales, fue vendida al fallecer Francisco Pérez Salazar en 1941 a través de la intervención de Manuel Toussaint a José Antonio Porrúa, coleccionista quien también se interesó en temas novohispanos.<sup>65</sup>

En su afán por conservar todo lo relativo a la historia de Puebla, Francisco Pérez de Salazar también coleccionó grabado, de gran interés para los colonialistas de las primeras tres décadas del siglo XX, a partir de su colección publicó una obra en 1933 que título: *El grabado en la ciudad de Puebla de los*

---

<sup>62</sup> Ana Garduño, *op. cit.* pp. 204-205.

<sup>63</sup> Francisco Pérez Salazar Vereá, "Francisco Pérez de Salazar y Haro el coleccionista", *Diario de Campo*, núm. 92, México INAH, 2007, p.17.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 18.

Ángeles<sup>66</sup> donde aparecen 78 grabados. A través de una relatoría histórica va detallando el origen de la imprenta en Puebla y menciona el poco interés en este tipo documental, porque para los bibliógrafos de su época era un tema secundario,<sup>67</sup> sin embargo, el alto índice de producción literaria de Puebla determinaron la existencia de talleres de gran importancia.

Es significativo destacar que el interés en el grabado surgió por el uso de la imprenta que inició en 1539 en la ciudad de México y en Puebla hasta 1642-1643 en estos años se produjeron abundantes grabados que ilustraron obras importantes, pero fue en 1754 a 1810 cuando alcanzó una presencia visible como objeto de valoración, Ernesto de la Torre Villar comentó que existieron en Puebla grandes artistas como: Zúñiga, Perea, Guzmán, Diego Villegas, Francisco Rodríguez, José Ortiz Carnero y José Nava, el más importante por su cantidad y calidad.<sup>68</sup> Estos trabajos revelaban una técnica depurada y una cierta desacralización en sus temas, trabajos individuales con perspectiva artística, con este cambio de enfoque el grabado se empezó a popularizar y alcanzó un importante intercambio y compra como objeto de arte. La colección de grabado novohispano fue adquirida en dos partes una por José Antonio Porrúa y la otra la conserva Francisco Pérez de Salazar Vereá, su sobrino.

En los primeros años del siglo XX no existía la figura de crítico de arte, sin embargo, Pérez Salazar tenía lo denominado como “espíritu historiador” que lo llevó al conocimiento de diversos temas de la conservación documental y a la edición y el arte de la imprenta.<sup>69</sup> Se adentró en la escritura de historias de genealogía, heráldica y biografía documentando la historia familiar como lo he mencionado hasta ahí y de la misma manera escribió una biografía de Carlos Sigüenza y Góngora, con documentos inéditos. La importancia de la obra radica en haber seleccionado un personaje clave en la historia novohispana quien fue un

---

<sup>66</sup> Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Editorial Cultura, 1933, 69 p., ils.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>68</sup> Ernesto de la Torre Villar, *Ilustradores de libros: Guión Bibliográfico*, México, UNAM, 1999, p. 23.

<sup>69</sup> Francisco Pérez Salazar, *Los impresores de Puebla en la época colonial*, México, Asociación de Libreros de México, 1939, 108 pp.

coleccionista importante en el siglo XVIII, de Sigüenza se debe una de las colecciones más importantes del México antiguo de la cual comentó Pérez Salazar que en agradecimiento a la Compañía de Jesús en especial el Colegio de San Pedro y San Pablo legó: "(...) su hermosa biblioteca, sus códices y manuscritos de la antigüedad mexicana, sus instrumentos científicos, el fruto en fin de los desvelos de toda su vida".<sup>70</sup> Además agregó textualmente las cláusulas del testamento de Sigüenza y resaltó la sección en donde se manifiesta el contenido de la colección de antigüedades.

En agradecimiento y corta satisfacción de la crianza y buena doctrina que en los pocos años que viví con sus paternidades y las muchas honras y beneficios que en este tiempo me hicieron, y pesándome de no tener mucho caudal para reconociesen lo mucho que los he estimado y estimo; mando que a los M. Rdos. P. P. de la Compañía de Jesús en su colegio máximo de San Pedro y San Pablo se les den todos mis libros matemáticos contenidos en una memoria de ellos, firmada de mi nombre que para en su poder, suplicándoles muy afectuosamente sirvan de darles lugar en la librería de dicho Collegio [sic] para que perpetuamente se conserven en ella. Itten. Mando se les entregue a sus P.P. todos los libros pertenecientes a cosas de Indias, assi [sic] de historias generales y particulares de sus Provincias, Conquistas y fructo [sic] Spiritual.<sup>71</sup>

A través de la revisión de su obra bibliográfica podemos observar que Francisco Pérez Salazar fue un coleccionista perseverante, porque intentó abarcar todos los temas históricos y de las artes de Puebla, hay un reconocimiento en cada uno de los aspectos que abordó priorizando su legado familiar. Se identifica a sí mismo como un coleccionista siguiendo los pasos de Sigüenza y Góngora, e identifica la importancia del coleccionismo como práctica que promueve la conservación.

Desde la perspectiva institucional, el origen de las colecciones que se resguardan actualmente en archivos, bibliotecas y museos tiene como antecedente esta reunión azarosa de los objetos como el caso Francisco Pérez Salazar, en ellas podemos acceder a diversos universos seleccionados

---

<sup>70</sup> Francisco Pérez Salazar, *Biografía de D. Carlos de Sigüenza y Góngora. Seguida de varios documentos inéditos*, México, Antigua Imprenta Murguía, p. 19.

<sup>71</sup> *Idem*, pp. 19 y 20.

conscientemente y estas nos hablan del impulso por preservar la memoria, la historia, el conocimiento, la belleza, y revelan el conjunto que le da sentido, también expresan el interés del coleccionista sobre ciertos temas, la voluntad de poseer y conservar un muestrario de elementos representativos de una idea, de un concepto o una vanguardia, sin embargo, en estas es posible encontrar, en mayor o menor medida, el ingrediente nostálgico que busca extender de manera física y tangible una parte de la memoria.

### **1.3 Coleccionismo fotográfico en México**

En un primer momento Francisco Pérez Salazar estuvo muy interesado en los estudios de pintura, dicho interés lo llevo a desarrollar un gusto por las fotografías de *carte de visite* pues en estas encontró similitudes de representación. En la colección se puede observar que intento obtener una muestra representativa de la sociedad de la época, lo cual la convierte en un rescate de la memoria visual de un periodo importante de producción fotográfica en el país de 1860-1890, este tiene que ver con su temprano arribo a México en diciembre de 1839<sup>72</sup> el mismo año de su invención en Francia. A partir de esta fecha emblemática es que se modificó la percepción acerca del mundo en primer lugar la contemplación de la propia imagen con la temática del retrato, una imagen portátil con características de reproducción para darse a conocer entre los más cercanos, la cual sólo se tenía con la pintura que no fue tan abierto a toda la sociedad por los altos costos que implicaba contratar a un pintor.

Posteriormente con las tecnologías fotográficas se hizo un acercamiento a los lugares que parecían remotos, este hecho suscitó una de las facetas más importantes en la producción de imágenes. Desde el inicio fue un objeto de apreciación privada y de impacto visual que cautivó profundamente a la sociedad del siglo XIX, creando la ilusión de contemplación de su propio rostro y cuerpo.

---

<sup>72</sup> El invento que fue patentado en Francia a nombre de J. M. Daguerre y fue traído a nuestro país por comerciantes franceses. Olivier Debroise, *Fuga Mexicana...op. cit.* p. 25.

El fenómeno del retrato fue asimilado paulatinamente por la sociedad burguesa en un momento en donde la novedad y lo moderno fueron fundamentales en el siglo XIX, la aparición de la fotografía se vinculó con la consolidación de esta clase y en su búsqueda por afirmarse política y socialmente.<sup>73</sup> Se trató de una fase de auto-reconocimiento como “ciudadanos modernos” en donde estará presente la idea de la clase social, tal y como lo señaló Susan Sontag: “(...) en un primer momento la fotografía europea se rigió fundamentalmente por la noción de lo pintoresco (es decir, los pobres, lo extranjero, lo deteriorado por el tiempo), lo importante es decir los ricos y famosos y lo bello. Se pretendía al elogio o a la tentativa de neutralidad los estadounidenses menos convencidos de la permanencia de cualquier acuerdo social elemental, expertos en la "realidad" y el carácter inevitable.”<sup>74</sup>

La fotografía es la primera herramienta técnica en definir – a la vez que intenta borrar – la frontera entre la esfera de lo privado y la dimensión pública: como práctica individual, el retrato está investido de una serie de valores subjetivos de orden sentimental (el retrato conmemora ciertos acontecimientos, festeja a los parientes y amigos ausentes, etc.)<sup>75</sup>

Sí la fotografía simbolizó en el siglo XIX un emblema de lo moderno, también representó una nueva manera de visualización del mundo, esa novedad motivó el inicio de un coleccionismo fotográfico, inaugurado con el formato de *carte de viste* el cual permitió la reproductibilidad. Fueron objetos coleccionables desde su inicio, la imagen emergió desde la superficie del papel y ahí se manifestó como una realidad, como una manera de atesorar el rostro, el cuerpo, las poses, por lo cual se guardaron colecciones familiares, de gobernantes, reyes, actrices, y se generó un mercado insólito de imágenes de personajes públicos. Para Walter Benjamin las *carte de visite* representaron para la industria su primer terreno conquistado.<sup>76</sup> Estas imágenes se vendían en aquellas tiendas de arte del siglo XIX,

---

<sup>73</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-IIE, 2001, p. 21.

<sup>74</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 94.

<sup>75</sup> Debroise, *op cit.*, p. 25.

<sup>76</sup> Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p.22.

denominadas Doradurías<sup>77</sup> y en los escaparates se mostraban una gama de personajes de diversos estratos sociales mezclados con los más pobres, incluso con extranjeros, este hecho parecería insignificante para la mirada cotidiana de la época, sin embargo, en el *Periódico religioso y literario, de noticias nacionales y extranjeras, de ciencias, variedades y anuncios*, en la sección literaria J. Alcalá Galiano expresó en un texto titulado: *La luz y las fotografías*, una apreciación aguda acerca de lo que se exhibía en aquellos escaparates:

[...] El siglo es revolucionario. ¿Y qué es cada fotógrafo más que un jefe de partido? Unos defienden a Laureat, otros á Martínez; hay quien dice que Disdéri es el rey de la fotografía. Cualquiera de estos fabricantes de hombres aspira á gobernar, y tiene sus partidarios. El fotógrafo mejor es el que da más retratos por menos dinero, y...pero chiton, que Espronceda dice, y con razón, que son las comparaciones siempre odiosas. El siglo es democrático. La igualdad esa palabra tan decantada [aunque por desgracia ilusoria] ¿quién la realiza más que la fotografía? Cualquiera de mis lectores que haya pasado por la carrera de San Gerónimo habrá visto en La Dalia Azul un escaparate con letrero que dice: "fotografías a 6 rs". Allí en Garibaldi habrá visto quizá á Francisco II, Gorschakoff al lado de Malacoff, Victor Manuel debajo de Francisco José, un duque junto á un cómico, una actriz mano á mano con una princesa, la Ristori al lado de dos payasos. Allí están mezcladas todas las condiciones sociales: allí todos son iguales. Todos ante el público valen lo mismo 6 rs, y no hay diferencia de clase: Allí el enemigo perdona al enemigo está á su lado y lo mira en silencio. Allí reina una igualdad capaz de volver loco de alegría al más desesperado anarquista. La fotografía solo la fotografía realiza milagros que no lograron Saint-Simón y sus secuaces con sus escritos. Aquel escaparate es una república más ideal que la de Platón la atracción passionné [hacia los 6rs] hace de aquello un delicioso y raro falansterio mejor que el de Fourier ¡Oh! ¡Si el mundo fuera aquel escaparate! [...] Pero aquel escaparate es imagen de la muerte es un cementerio de vivos sin vida. Sólo la muerte realiza el milagro de la igualdad; la fotografía no lo realiza, pero retrata á lo vivo los ensueños e ideales cuento irrealizable de la sociedad moderna. [...] La fotomanía es una nueva epidemia que a todos contagia, sobre todo á las personas del beau-monde. Yo autor de estos renglones he tenido la flaqueza de ceder á la costumbre.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Doradurías: La más acreditada de la época fue la de Claudio Pellandini, casa establecida en 1839, bajo el nombre de "El antiguo correo" en el número 10 de la 2ª de San Francisco en la Ciudad de México. Se trataba de una casa de comercio en donde se vendían materiales para la creación artística de importación y nacional. Se ofrecían espejos biselados, marcos artísticos, colecciones de cuadros al óleo y acuarela, dibujos mezclados con las paletas y las cajas de colores, pinceles con estuches de geometría, grabados, litografía, fotografía y vistas estereoscópicas de paisajes, ferrocarriles y de tipos del país. *El Monitor Republicano*. Miércoles 8 de abril de 1896, p. 1.

<sup>78</sup> J. Alcalá Galiano, *La Unidad Católica*, viernes 6 de septiembre de 1861, p. 1.



Conforme a la narración de J Alcalá Galiano, nos podemos aproximar en la manera de cómo se exhibieron las fotografías, y de cómo fueron vendidas para el año 1861, pero su mayor apogeo en el país fue hasta 1864 con el arribo de los emperadores Maximiliano y Carlota que el coleccionismo fotográfico tuvo su mejor momento, su imagen que primeramente fue reproducida en el extranjero desde el famoso fotógrafo Disdéri en su estudio de París, pasando por los fotógrafos más importantes de la época Malovich<sup>79</sup>, y Aubert<sup>80</sup> sin tener plena consciencia del uso de la imagen como propaganda política se promovió una circulación masiva con la venta en los diversos establecimientos fotográficos. De acuerdo con Esther Acevedo entre octubre de 1863 y abril de 1864 se empezó a definir, lo que hoy llamaríamos la construcción de una “imagen publicitaria”.<sup>81</sup>

En privado los retratos familiares compartieron el espacio del álbum con las fotografías de los personajes emblemáticos y públicos de su época, el uso del álbum fotográfico diversificó la gama de imágenes que ahí se guardaron, coleccionar retratos fue una actividad cotidiana, fue un esquema de repetición en todo el mundo, desde la clase imperial como el caso de Maximiliano y Carlota quienes fueron coleccionistas de fotografías, y su gusto por las artes los llevó a dejar parte de su historia, en obras que contaran su advenimiento. La fotografía tuvo un papel preponderante, como memoria de los personajes y eventos.

Durante los años de la Intervención francesa el intercambio y colección de *carte de visite* fue un medio ideal para mantener comunicación entre los

---

<sup>79</sup> Fotógrafo activo en Trieste, Austria. Sus imágenes más conocidas son las que se difundieron de los emperadores de Maximiliano y Carlota de Austria. Su trabajo actualmente se resguarda en diversos fondos institucionales y colecciones privadas.

<sup>80</sup>De origen francés. Fotógrafo de estudio y de exteriores. Activo en la ciudad de México; Morelia, Guanajuato, San Luis Potosí, Monterrey y Querétaro, entre 1865-1869. Nació en la provincia en Lyon en 1829 y estudió en la Escuela de Bellas Artes de París. En México, las primeras notas sobre su actividad fotográfica aparecen en la prensa en 1865. Su primer estudio se ubicó en la calle de San Juan de Letrán N° 10, según el registro de Calificación de Establecimientos Industriales de 1865. Tomó los retratos oficiales de Maximiliano y Carlota como emperadores de México y se le atribuyen las fotografías del cadáver del emperador, sus ropas y ataúd, así como su comercialización en Europa. Patricia Priego Ramírez, y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, pp.45-49.

<sup>81</sup> Esther Acevedo, “El legado artístico de un Imperio efímero. Maximiliano en México 1864-1867, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México INBA-MUNAL, 1995, pp. 37-38.

expedicionarios franceses y demás europeos que se encontraban en México y sus familias en el antiguo continente, además de convertirse en un noble pasatiempo.<sup>82</sup> En este sentido, la *carte de visite* produjo un fenómeno de divulgación con el intercambio de fotografías y la aparición del *libro de visitas*, en “(...) el cual se acumulaban las dedicatorias de importantes personajes, y que se exhibía en un lugar privilegiado de la casa”.<sup>83</sup> Incluso el propio Napoleón III le obsequió a Maximiliano antes de su llegada, uno de estos libros, éste contenía un plano topográfico y vistas de la ciudad de México. Este libro, había sido obra de los oficiales del Estado Mayor del ejército expedicionario.<sup>84</sup>

En Francia la cuna de la fotografía y bajo la firma de Disdéri se reprodujeron un incontable número de retratos que generaron las denominadas “Galerías” que eran la reproducción en serie de las fotografías en formato *carte de visite* de los personajes famosos y sus contemporáneos, estas se podían comprar individualmente o por series hasta conformar una colección, por ejemplo, Ellen Mass nos informa que los fotógrafos franceses se avocaron a retratar a diferentes miembros y estratos de la sociedad francesa, reproduciendo los rostros y cuerpos de la época, Disdéri quien patentó el formato *carte de visite* en 1854, se dedicó principalmente a retratar a la realeza y a los hombres de estado, pues este tipo de retratos le valió el reconocimiento internacional en 1859, cuando se posicionó con el que realizó al emperador Napoleón III.<sup>85</sup>

De los artistas e intelectuales se encargó el fotógrafo Félix Nadar quien fue a fin a la bohemia parisina, por lo cual tenía contacto cercano con personajes importantes de la cultura, logró una serie de retratos de Charles Baudelaire quien no era un entusiasta de la fotografía, sin embargo, logró captar la esencia de un

---

<sup>82</sup> Se sabe que la propia Carlota entregaba y coleccionaba *carte de visite*. Hacía pedidos específicos sobre los retratos de personajes que le faltaban. El coleccionismo imperial significó un auge en la fotografía. *Idem*, p. 38.

<sup>83</sup> En un principio los libros de visitas fueron llamados “Leporello”, tenían tapas de cuero, con doce partes encuadernadas de manera plegables, tipo acordeón, lo que permitía almacenar 24 imágenes de formato *carte de visite*. Rápidamente el libro se convirtió en un bien muy apreciado. Rodolfo Knittel, *Fotógrafo y viajero en el sur de Chile*, Santiago, Ed. Pehuén, 2007, p. 23.

<sup>84</sup> Esther Acevedo, *Testimonios artísticos... op.cit.*, p. 163.

<sup>85</sup> Gisèle Freund, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, p. 81.

personaje complejo de la literatura francesa. De los obispos y periodistas famosos se especializó la casa fotográfica de Pierre Petit, quien además fue aprendiz de Disdéri y su trabajo estaba enfocado al tema del retrato, junto con Antoine René Trinquart fundaron un estudio fotográfico “Photografie des Deux-Mondes” en donde vendieron recopilaciones de celebridades. En 1859 trabajó en un proyecto editorial que título *Los hombres del día* donde presentó retratos de actualidad en serie sobre artistas del espectáculo y la vida política a los cuales les añadía datos biográficos y comentarios.<sup>86</sup>

El fenómeno en México se dio de la misma manera definiéndose con cuestiones políticas muy particulares a partir del Segundo Imperio como hemos mencionado anteriormente, el trabajo fotográfico de los retratistas fue atender la demanda de una sociedad que quería ser vista. La pintura y la fotografía un dúo indisoluble continuaron a la par, en el caso del proyecto Imperial de Maximiliano, quien buscó un fortalecimiento y notoriedad para la Academia de San Carlos, pidió explícitamente a sus miembros más prominentes, que se realizará un proyecto integral sobre su imagen en México y solicitó al pintor Santiago Rebull, llevar a cabo una galería iconográfica de héroes de la Independencia para decorar el salón de recepciones del palacio imperial, este proyecto respondió al ideario historicista de la línea liberal como la de Carlos María de Bustamante. La galería incluía a los caudillos insurgentes de la línea revolucionaria, pero para sentar linaje se incluyó a Iturbide.<sup>87</sup>

La idea de mostrar en el siglo XIX a los personajes ilustres, celebres, notables, personajes históricos, era difundir la imagen de aquellas personalidades que habían constituido la nación mexicana en el caso de las figuras de poder y gobierno. La visibilidad del rostro de los actores era una manera de un reconocimiento ante la sociedad, nos encontramos con una historia a partir de la imagen, la representación de las figuras de poder estuvo latente desde la

---

<sup>86</sup> Ellen Mass, *Foto-álbum: Sus años dorados 1858-1920*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, p 178.

<sup>87</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, “Rostros frente a Juárez. El retrato en la pintura y la fotografía durante la Reforma”, en *Los mil rostros de Juárez y el liberalismo mexicano*, México, SHCP, UAM-A, 2007, p. 227.

caricatura política, la litografía y la fotografía, está última se utilizó para dar una continuidad a esta etapa de conocimiento a través del retrato oficial.

Los antecedentes de las galerías fotográficas mexicanas están en las publicaciones de la primera mitad del siglo XIX, los cuales estuvieron en venta, con ediciones que emplearon la idea de un álbum entre ellos contamos con el de Claudio Linati uno de los primeros autores que reunió en sus ediciones la imagen de militares, tipos costumbristas en el periódico *El Iris*<sup>88</sup> que incluyó retratos de Hidalgo, Morelos y algunos insurgentes. En 1828 publicó 48 litografías bajo el nombre de *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique. Dessinés d' apres nature* publicada ese año por Charles Satanino. En 1830 se publicó en Londres una selección de estas litografías bajo el nombre *Costumes et moeurs du Mexique*. La edición mexicana facsimilar se publicó hasta 1956 con la introducción estudio y traducción de Justino Fernández y el prólogo de Manuel Toussaint. Está publicación incluyó retratos de insurgentes y militares mexicanos, con breves textos explicativos bajo el título de *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. En esta publicación se incluyó a los insurgentes y militares, el presidente de la época Guadalupe Victoria, los héroes insurgentes Hidalgo, Allende y Morelos, el conde Stávoli, mayor de Dragones de México.

Otro álbum que tuvo gran difusión fue el que se publicó en 1843, *Álbum Mexicano” Tributo de gratitud al civismo nacional. Retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidades de la presente*<sup>89</sup> el álbum contiene grabados de gran manufactura, producidos en los talleres de París, en total se presentan 21 páginas con 4 personajes en cada una, cada personaje posó de perfil, tres cuartos y pocas veces de frente, debido a que estos retratos fueron elaborados primeramente en algunos casos en la técnica pictórica, otros bajo la técnica de grabado y litografía. En la primera parte aparecen las efigies de los héroes que proclamaron la

---

<sup>88</sup> Arturo Aguilar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, 2007, México, UNAM-IIE, pp. 35-100.

<sup>89</sup> *Álbum Mexicano; tributo de gratitud al civismo nacional. Retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidades de la presente*, Méjico, C. L. Prudhomme, 1843.

independencia en donde también se incluyó al ejército realista, la segunda parte muestra los rasgos de los “hombres notables de la presente época”. Los retratos están ordenados alfabéticamente por el apellido, la obra inicia con el retrato de Miguel Hidalgo. En lo referente a la demanda comercial que tenían estos trabajos, los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX visualizaron proyectos de carácter lucrativo y también desde la perspectiva histórica, como es el caso del novelista liberal José Tomás de Cuéllar, que incursionó en abril de 1865 en la fotografía y en pleno Segundo Imperio propuso la publicación del *Álbum Mexicano, de Retratos de todos los monarcas del mundo, notabilidades científicas, artísticas y literarias y galería de reproducciones de los mejores cuadros*<sup>90</sup> esta obra la acompañaría con "datos históricos para la formación de biografías" que él mismo había reunido. El álbum se podría adquirir mediante suscripciones y para ello pidió se le concediera la propiedad literaria de su publicación.<sup>91</sup> Al parecer el permiso no le fue concedido, porque el álbum no se editó, sin embargo, en este tipo de proyectos comerciales había una iniciativa de difusión de la imagen histórica de las personalidades de la época.

Manuel Rivera Cambas, por su parte, editó entre 1872 y 1873, *Los Gobernantes de México*, donde incluía largas semblanzas y grabados, este proyecto surgió a partir de la galería de virreyes que se encontraba en el palacio virreinal del Museo Nacional y de la galería del salón de Cabildos del Ayuntamiento de la ciudad de México. De acuerdo con Massé Zendejas “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, aún cuando sólo fuera reuniendo los retratos de los gobernantes que ha tenido México, como lo señala Rivera Cambas en su prólogo”.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> *El Cronista de México*, 18 de abril de 1865, p.1.

<sup>91</sup> *La Sociedad. Periódico político y literario*, 20 de abril de 1865, p. 2.

<sup>92</sup> Patricia Massé Zendejas, *Fotografía e Historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*, México, INAH, 2017 p. 16.

Un salto importante fue el cambio que suponía la fotografía como medio visual y el uso que se le otorgó por los fotógrafos de las últimas décadas del siglo XIX, en 1874 surgió un proyecto editorial denominado: *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de usurpación*, título con el que la firma de la compañía fotográfica Cruces y Campa registraron. Se trataba de una galería fotográfica de 52 retratos individuales, editados en *carte de visite*, los cuales además de poseer la imagen, al reverso de cada uno tenían la característica de llevar una nota biográfica impresa, de acuerdo al personaje retratado. Patricia Massé explicó que se trataba de la venta individual de las fotos no como una colección completa, las piezas sobrevivientes que existen actualmente son producto de la elección del comprador o coleccionista por algún personaje, por lo tanto en la colección Pérez Salazar podemos encontrar ejemplares, pero no toda la colección de gobernantes mexicanos.<sup>93</sup> En el análisis de Massé Zendejas desde la perspectiva histórica menciona que la *Galería*, parte de una cultura nacionalista, en donde se estaba elaborando por iniciativa de particulares, el relato de una historia nacional en la modalidad de manual. Mediante la serie de retratos con textos al reverso, la fotografía concibió un relato histórico que, igual que los manuales, organizó en torno de la autoridad suprema.<sup>94</sup>

Este tipo de fotografías a manera de *Galería* en México tuvo una gran recepción, la fotografía de retrato ocupó un lugar distinguido en el ámbito privado familiar principalmente, así como la comercialización de imágenes de gobernantes y personajes de la época, también de paisajes, vistas y tipos populares, pues en las colecciones que actualmente se encuentran en fondos institucionales que en su revisión así lo demuestran.<sup>95</sup> Los ejemplares que han sobrevivido al paso del tiempo, nos indican cómo se han conservado desde el primer soporte que es el álbum, y a través de cada una de sus páginas una selección fotográfica, ordenada

---

<sup>93</sup> Massé Zendejas, *Fotografía e Historia...op. cit.*, p. 30.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>95</sup> Se consultaron las colecciones de Felipe Teixidor en la Fototeca-INAH, colección Luis Castillo Ledón-AGN, colección Romualdo García en la Alhóndiga de Granaditas-INAH y el caso que nos ocupa: la de Francisco Pérez Salazar en la BNAH-INAH.

en algunos casos de origen, dependiendo de la temática que contenga cada álbum.

Un ejemplo acerca de las *Galerías*, que se conservaron, en el álbum No. 13 que se encuentra en el acervo fotográfico la BNAH titulado *Ex presidentes mexicanos* en donde se inicia página con la imagen en *carte de visite* de Maximiliano con su respectiva nota biográfica al reverso, lo secunda Carlota, posteriormente en cada hoja están los presidentes mexicanos.



2. Álbum No. 13. Expresidentes de México, Emperador Maximiliano, AFBNAH, INAH, ca 1870, p. 1.



3. Álbum No. 13. Expresidentes de México, Emperatriz Carlota, AFBNAH, INAH, ca. 1870, p. 2.

En la colección Pérez Salazar de la BNAH, podemos observar que nuestro coleccionista trató de obtener una muestra representativa de la sociedad mexicana entre las décadas de 1860-1890, pues seleccionó fotografías de diversos autores fotógrafos, las cuales ordeno jerárquicamente desde la clase imperial, gobernantes mexicanos, miembros del Segundo Imperio, damas de la corte, militares, miembros del clero, intelectuales, médicos, abogados, artistas o celebridades. Al final le dedica una parte a la sociedad civil mujeres, niños, hombres, parejas, enlaces matrimoniales y los denominados tipos populares.<sup>96</sup>

Los retratos que se han conservado en esta colección intentan reflejar las estaciones de la vida y las edades, a menudo en sucesión cronológica: desde la foto de un recién nacido, la foto de la madre de familia, o la foto como portaestandarte hasta la foto de carácter oficial, las de parejas en una boda, de luto hasta la foto específicamente recordatoria de los fallecidos, incluso hasta la foto del finado de cuerpo presente.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Apéndice 1. Esquema de los temas de la colección Pérez Salazar.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 138.



La primera idea de cómo se interesa Pérez Salazar en la fotografía, está estrechamente relacionada en su historia genealógica, pues en el inicio de este capítulo he resaltado cómo el origen ha sido una constante, porque ahí es donde existe un reconocimiento de progenie y de identidad. Como consecuencia las fotografías fueron utilizadas para encontrar una conexión de linaje, con sus antepasados y como memoria, así como el uso social que la familia ha divulgado de generación en generación. Ha sido importante reflexionar acerca del potencial narrativo de la fotografía de familia desde una posición de corte biográfico del coleccionista ya que se advierte una percepción con valores muy definidos como el tiempo pasado, la nostalgia y la evocación de un tiempo ya fugado.<sup>98</sup>

Una segunda idea, es que a través de las *carte de visite* nuestro coleccionista percibió el siglo XIX y su contexto, el cual es de alguna manera inmediato, recordando que él nació a finales del siglo XIX, así que no le eran ajenos los objetos fotográficos antiguos.

Esta colección refleja un entendimiento acerca de la historia mexicana a partir de una selección definida de los miembros destacados de la sociedad decimonónica. Su adquisición por compra en 1982 por el INAH, a un particular abrió nuevos horizontes de estudio para el ámbito académico, se trata de entender cómo se generaron las grandes colecciones fotográficas del siglo XX, que tiene que ver con la memoria que se generó dentro de los grupos sociales como la familia. Fotografías guardadas en lo privado y conservadas para la memoria individual en un primer momento y en segundo término para la memoria colectiva, porque su valoración como fuente histórica en la década de los años setentas<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Aurelio de los Reyes, *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, Colegio de México, 2002, 391 pp.

<sup>99</sup> En 1976 el gobierno mexicano a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, adquiere la Colección fotográfica Casasola. Para albergar este acervo se crea la primera Fototeca Nacional del país en la ciudad de Pachuca Hidalgo. Este hecho detonó gran interés por el estudio de la fotografía y se conjuntó con la renovación historiográfica de los años 70s, las aproximaciones a fuentes históricas como la fotografía, adquirió una nueva manera de interpretación. Eugenia Meyer quien en 1978 conformó un grupo de investigadores quienes rastrearon los orígenes de la fotografía en México, además creó un fondo bibliográfico general, para consultar documentación sobre el tema, además se adentró a la revisión de la hemerografía nacional a partir de los años cuarenta del siglo XIX. Se intentó seguir el proceso de la fotografía visto a través de los periódicos de las diferentes épocas, de esta manera aparecieron datos como: los nuevos adelantos técnicos,

trajo consigo la mirada contemporánea de tipo social, histórico, de reconocimiento de un grupo familiar, de una comunidad, de una localidad y en ese sentido la necesidad de estudiarlas.

En cada retrato que seleccionó Francisco Pérez Salazar consideró tener ejemplares con una individualización del sujeto retratado, en algunos casos buscó dos o tres imágenes diferentes, intentó tener una diversidad de poses y rostros, por lo cual el retrato individual se convirtió en soporte de la memoria, a partir de esto fueron conservados por contener un código personal, que involucra a quien los posee y quien lo mira. De acuerdo con Claudia Negrete:

El culto a la personalidad individual planteado por la burguesía encontraba su paradoja visual: Su retrato fotográfico hablaba -más que las características únicas de individualidad- de su alto rango social equiparable visualmente al del príncipe, conde o barón, pero similar al de cualquier vecino. La expresión individual se sacrificaba en aras de la más apremiante necesidad ideológica burguesa de construir una de las principales premisas de la revolución francesa: la igualdad social de la burguesía con la clase nobles. Se construía entonces el arquetipo visual que convirtió en esquema de representación no sólo en la imagen de la burguesía sino de toda la clase social que hiciera un retrato fotográfico, ya que esas convenciones fueron descendiendo a los sectores medios<sup>100</sup>.

El interés por el retrato cobró mayor relevancia hasta el punto que “la individualización por medio del cuerpo se vuelve más sutil mediante la individualización por medio del rostro”<sup>101</sup>

---

de artistas extranjeros y su evolución en México. De allí empezaron a surgir los nombres de fotógrafos unos conocidos, otros desconocidos hasta formar un fondo biográfico para orientar a los historiadores sobre las épocas y las obras de infinidad de autores, no siempre firmadas e incluso marginadas por carecer de aparente importancia. Consideró a la fotografía como de fuente de primera mano, la fotografía obliga al historiador a detenerse y pensar que más que una mera producción artística, es una herramienta que enriquece la capacidad de comprender, de criticar nuestro pasado y que supone una participación activa. Deja entonces de ser un simple registrador de acontecimientos, mero recolector del hecho histórico estático y empolvado, para convertirse en constructor consciente y activo de su futuro. Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1978, p. 10.

<sup>100</sup> Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIE, 2006, p 85.

<sup>101</sup> David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Editorial Nueva Visión, Bs. As, Argentina, 2002, p. 43.



4. Eulalia, S/A, BNAH-INAH, ca. 1870  
No. de inv. 1628, Colección Pérez Salazar.

5. Fidelina, S/A, BNAH-INAH, ca. 1870,  
No. de inv. 1629, Colección Pérez Salazar.

En las imágenes (4 y 5) podemos observar el parecido entre ambas niñas, ellas portan el mismo vestido, los mismos accesorios, aretes, diadema, dije; incluso la misma pose, sin embargo, al reverso de la imagen con letra manuscrita quien escribe se refiere a cada una identificándola, Imagen 1: “Mi hija segunda. Eulalia esta tiene 5 años y nació en la República de esta capital es más mala que Caín y un talento desarrollado”. Imagen 2: “6 años nació en la tierra de Colonia y enfrente de una isla de salvajes y la embarcación en que nació se llama Fidelidá y se le puso a la niña Fidelina”.<sup>102</sup> Se escribían pequeñas anotaciones en algunos casos para mantener la identificación para las futuras generaciones en un acto de re memorización de los fotografiados con una identidad.

La relación que guarda fotografía y memoria se encuentra relacionada hacia la comprensión de los procesos de recordar como un archivo, como un documento

---

<sup>102</sup> Reverso manuscrito de las *carte de visite* número de inventario 1628 y 1629, BNAH-INAH.

que atestigua el pasado y como el almacenamiento de los recuerdos individuales o colectivos de manera estable; todo esto para mantener la memoria en el transcurrir del tiempo. Un segundo abordaje se basa en concebir la memoria como una práctica política, como un hecho activo, de reivindicación en torno a acontecimientos socio históricos particulares y, en muchos casos se guardan como legado cultural. Este hecho está asociado con la necesidad que la humanidad ha tenido de perdurar y de “escapar a la inexorabilidad del tiempo”.<sup>103</sup>

En esta experiencia de la mirada interviene la memoria y con ella lo que Ricoeur denomina fenomenología del recuerdo, como momento objetal de la memoria: el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo o como algo que se busca, como objeto de una búsqueda rememoración.<sup>104</sup> De esta manera la fotografía fue un detonador de la memoria como lo menciona Boris Kossoy dentro del contexto del impacto de la sociedad.<sup>105</sup>

Un tercer planteamiento sobre el interés en el coleccionismo fotográfico de Francisco Pérez de Salazar tiene que ver con la valoración de los retratos antiguos en el siglo XX. A través de los ejemplares fotográficos que hasta hoy día se conservan en las diversas instituciones, museos y colecciones privadas podemos advertir una abundante producción fotográfica en el país, la cual ha estado presente en los diferentes periodos históricos bajo la mirada de fotógrafos nacionales y extranjeros, quienes fotografiaron los diferentes aspectos del país, en donde lo político y social influyeron notablemente, estuvieron presentes desde la guerra México-Estados Unidos, la Intervención Francesa, el Segundo Imperio, la República Restaurada y en el periodo porfirista que es donde la fotografía se había convertido en parte de la cotidianidad. La temática de las imágenes fueron de tipo costumbrista, el paisaje mexicano y su habitantes, fotografías de ruinas arqueológicas, en algunos casos se hacía posar a los pobladores de la zona junto a algún edificio prehispánico para crear una imagen pintoresca, estas imágenes

---

<sup>103</sup> André Bazin, *Ontología de la imagen fotográfica*, Madrid, Ediciones Rialp, pp. 23-31.

<sup>104</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 62.

<sup>105</sup> Boris Kossoy, “Los tiempos de la fotografía”, en *Alquimia*, núm. 13, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, p. 41.

sirvieron para un discurso de rescate del pasado mexicano en algunos casos, otras fueron solicitadas explícitamente por el gobierno de Porfirio Díaz como un registro o testimonio de las labores arqueológicas que hasta ese momento se habían realizado y el salvamento de los vestigios del pasado indígena. Con la llegada de los viajeros extranjeros se incrementó la expectativa acerca del país produciendo un importante número de fotografías las cuales fueron editadas para su venta, pues en sus visitas se tenía como objetivo elaborar un registro pormenorizado del país, costumbres, habitantes, paisaje etc.

Finalmente, los fotógrafos del siglo XIX crearon un inventario y un código iconográfico para las vistas, para las escenas y personajes mexicanos. Estos últimos, conocidos como tipos mexicanos, estaban constituidos por aquel grupo de personajes que ejecutaban los oficios necesarios para la reproducción de la vida cotidiana de las ciudades, en la entonces estrecha relación entre ciudad y campo.<sup>106</sup> Otro aspecto que abordaron los fotógrafos fueron las imágenes de los monumentos emblemáticos del periodo como la columna de la Independencia y el Ángel, la imagen del ferrocarril también fue emblema de la época, pues mostraba un país en el inicio de la modernidad, sin embargo dentro de estas imágenes aparecían en segundo plano fotográfico o fuera de foco a los habitantes en donde se visualizaba un país en pobreza y el tema indígena también salió a la luz como un simple discurso del gobierno de Díaz.

Con la irrupción del movimiento revolucionario la fotografía cobró un sentido diferente, y otro significado, en las imágenes se plasmó lo cotidiano y el espíritu mismo del movimiento democrático burgués que sacudió al país durante casi diecinueve años, la fotografía del periodo revolucionario documentó e informó desde diversas perspectivas, las imágenes ocupaban un lugar en la prensa y desde ahí la fotografía no ha dejado de funcionar como un documento de información visual, sometida y usada a múltiples interpretaciones.

---

<sup>106</sup> Rosa Casanova "¿Costumbrismo revolucionario?", en *Alquimia*, núm. 3, México, INAH, 1998, p. 14.

El cisma provocado por el proceso revolucionario de 1910 trajo consigo una reconstrucción desde lo social, surge paradójicamente una rememoración del siglo XIX, el siglo pasado, el de la ciencia, del México moderno junto con la paz porfiriana dicho que tanto se utilizó y en donde se decía que el pasado siempre fue mejor. El México posrevolucionario y el mundo no prometían un futuro alentador, en 1914 estalló la primera Guerra Mundial, por lo tanto, el inicio del siglo fue aparatoso, de esta manera va continuar latente la idea del pasado para los que la revolución dejó aparentemente desposeídos, sin embargo, para otros la coyuntura los obligó a llevar el ritmo que imponía el nuevo siglo, los cambios sociales se daban rápidamente, las mujeres se integraron a la vida laboral, siendo un principal sostén de las familias afectadas por la revolución mexicana. Surge una nueva mirada en las artes, los temas de representación cambiaron ya no es la burguesía porfiriana el centro del todo, sino el campesino, el despojado de la tierra, los marginados. El tema de la Revolución Mexicana estuvo muy latente en el arte durante muchos años, y para los nacidos como Pérez Salazar bajo el siglo XIX seguían añorando el pasado.

De acuerdo con Rosa Casanova los mexicanos educados en el siglo XIX, deslumbrados por la idea del progreso, las condiciones de miseria representaban herencias del pasado colonial que debía desaparecer a través de la educación: todo parecía reducirse a la instrucción y a la voluntad personal. Y dado que debían desaparecer, en las imágenes aflora una cierta nostalgia, que aún se encontraba presente en la época como se puede constatar con la obra fotográfica de Hugo Brehme.<sup>107</sup>

En el panorama de la fotografía en la pos revolución se vislumbraron dos aspectos que coexistieron, por un lado, el pictoralismo retratístico del siglo XIX en donde hubo una continuidad, sin embargo, por otro lado, surge la vanguardia fotográfica, la nueva manera de ver el mundo que se aproximó a otras maneras de representación:

---

<sup>107</sup> *Idem.*

¿Pero en ese nuevo modo de ver qué se estaba transformando? ¿Por qué ahora los objetos, los detalles, cobraban nueva vida? Esto no quiere decir que esa añeja corriente como era el pictoralismo no les hubiera puesto atención a las pequeñas cosas (floreros y más floreros) [...] pero ahora pareciera que con una nueva práctica las mini estructuras del mundo emergían con un nuevo trazo. Acaso más radical, más abrupto, más sólido y dramático... Paul Strand lanzó como consigna en 1923, desde las páginas de *The British Journal of Photography* "las formas de los objetos, sus valores tonales las texturas y las líneas son los instrumentos estrictamente fotográficos" Desde ahí se apostaba por una nueva configuración de las imágenes, que en la práctica iba transformar la mirada sobre las cosas y aún más las iba a redescubrir con otra dimensión.<sup>108</sup>

Los representantes vanguardistas que influyeron notablemente en los fotógrafos mexicanos fueron Edward Weston y Tina Modotti, la última su "alumna" representaron una ruptura y el comienzo de una nueva gramática en la fotografía mexicana: el discurso de la modernidad.<sup>109</sup> Desde su arribo a la ciudad de México en 1923 y durante tres años lograron permear en los jóvenes fotógrafos mexicanos como Agustín Jiménez, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Luis Márquez Romy, y Eugenia Aurora Latapí una manera diferente de hacer fotografía, aunque algunos como Jiménez seguían haciendo retratos utilizando los cánones de representación del siglo XIX.

Bajo esta nueva mirada coincidieron fotógrafos e intelectuales los cuales incursionaron en una valoración del arte mexicano lo cual nos indican las revistas de la época como *Mexican Folkways* revista bilingüe fundada por la estadounidense Francis Toor, quien era antropóloga egresada de la Universidad de California en Berkeley, y de acuerdo a su intereses académicos mencionó que la fundación de su revista era: "una consecuencia de mi gran entusiasmo y gusto de andar entre los indios y de estudiar sus costumbres"<sup>110</sup>.

La revista reunió textos importantes que en muchos casos eran acompañados de fotografías de Weston y Modotti, se incorporaron también las

---

<sup>108</sup>José Antonio Rodríguez, "Para una historia de las cosas fotográficas" en *Alquimia*, núm. 11, México, INAH, 2001, pp. 18 y 19.

<sup>109</sup>José Antonio Rodríguez y Arturo Ávila Cano, *Edward Weston en México*, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/edward-weston-en-mexico/> (24 de septiembre de 2019).

<sup>110</sup>Frances Toor, "Advertencia de la editora", en *Mexican Folkways*, vol. 1, México, junio-julio de 1925, p. 4.

fotografías de Agustín Jiménez y Luis Márquez Romay. Manuel Álvarez Bravo fue comisionado para fotografiar las escuelas de tipo funcionalista del arquitecto Juan O'Gorman, de esta manera la fotografía se apoderó de un espacio importante en la prensa que era el medio de mayor difusión, como: *El Universal Ilustrado*, *Jueves de Excelsior*, *Rotofoto* y *Hoy*, por mencionar algunos.

En este contexto de la vanguardia fotográfica, se dio un giro total a lo que se hacía, surgen imágenes poderosas que mostraban una perspectiva diferente aplicada a retratar el arte popular mexicano, en esta etapa los intereses de fotógrafos e intelectuales confluyeron de manera importante como es el caso de la obra de Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, considerada actualmente por los historiadores de la fotografía como un trabajo pionero, para esta investigación ha sido una fuente importante para comprender la valoración de la fotografía de retrato del siglo XIX, y el interés que había por parte de Francisco Pérez Salazar en coleccionarlos. Una de las peculiaridades de la obra reside en mostrar a través de las colecciones particulares una galería de fotografías del siglo XIX, presentando los formatos más representativos como: daguerrotipos, ambrotipos, calotipos, ferrotipos y cartes de visite. En el prólogo a la primera edición Marte R. Gómez en 1950, nos habla acerca de las aportaciones de esta obra a nivel histórico en un sentido de la aproximación a la vida cotidiana del siglo XIX:

El lector que siga con atención la lectura de este nuevo libro de Fernández Ledesma, no correrá en ningún sentido el riesgo de salir defraudado. El autor invita a que se penetre, por entre los resquicios de sus páginas, a una galería de fantasmas y realiza cumplidamente la peregrinación ofrecida. O la continua, mejor dicho, porque los personajes que presenta en efígie en esta de segunda de sus obras póstumas, no son sino la prolongación de una galería ya recorrida con anterioridad: la Galería de fantasmas. Sólo que no es una simple colección de efígies opresas en pulidos estuches de daguerrotipos o ambrotipos, o estiradas en tersa cartulina, lo que Fernández Ledesma nos ofrece; sino un aspecto más de cómo era la vida en México en ese siglo XIX que, desplazada ya nuestra centuria por la pendiente de la cincuentena, potencialmente principiamos



a tener derecho de llamarlo “el siglo antepasado”, sobre todo cuando se narran hechos o se presentan imágenes de los años corridos del 30 al 40.<sup>111</sup>

En la revisión de la obra pude advertir que en los pies de imagen están citados los colaboradores, me refiero a las familias o propietarios de colecciones privadas quienes proporcionaron sus ejemplares fotográficos para la publicación, colección: Armando Zubarán, González Montesinos, Francisco Pérez Salazar, Familia Mangel, H. H. Behrens, Demetrio García, Sánchez ,Juárez, Murillo Cornado, Felipe Teixidor, O’Gorman, Sánchez Navarro, Familia Obregón Santacilia, M. Mariscal, Francisco Díaz de León, José .Miguel. Quintana, Manuel Álvarez Bravo, Luis Castillo Ledón, Carby Pérez Castro, Ruiz Santoscoy, así como también la colección de Enrique Fernández Ledesma. El orden en el que aparecen los coleccionistas fue tomado de acuerdo a la numeración consecutiva de la obra.

Estas colecciones pertenecieron principalmente a grupos burgueses y de familias provenientes de la herencia colonial y del porfiriato, como la de Francisco Pérez Salazar. Otras pertenecieron a coleccionistas que en los inicios del siglo XX encontraron una diversidad de objetos antiguos que en muchos casos no tenían valor y muchos eran vendidos por los herederos o los despojados por el movimiento revolucionario. Entre estos coleccionistas estaban: Felipe Teixidor, Manuel Álvarez Bravo, Francisco Díaz de León y José Miguel Quintana<sup>112</sup> quienes

---

<sup>111</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La Gracia de los Retratos Antiguos*, Prólogo del Ing. Marte R. Gómez, México, Ediciones Mexicanas S.A., 1950, pp. 12-13.

<sup>112</sup> Abogado, escritor y coleccionista. Nació en la ciudad de Puebla en 1908. Estudió en el Colegio de San Bernardo y en la Escuela Nueva curso la primaria, la preparatoria y los primeros estudios profesionales de leyes en el Colegio del Estado, termino la carrera en la facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se graduó en 1932 a su investigación se debe el conocimiento de documentos históricos de gran importancia que se hallan impresos en las revistas *Letras de México*, hoy *Boletín de la Sociedad mexicana de Geografía e Historia*, *Bohemia Poblana*, *Mapa*, *Anuario Bibliográfico Mexicano*, *Cuadernos Americanos*, etc. Su interés por la Historia de México lo llevó a reunir una gran colección de objetos prehispánicos, talavera, pintura, libros y su colección particular de Ex Libris. Está faceta la desarrollo por varios años en los cuales tuvo contacto con Ex libristas de Portugal, España, Argentina, de quienes recibía boletines, revistas y solicitaba la suscripción a las Asociaciones de Ex Libristas. Su afición lo llevo a mantener relaciones con gente ligada a la cultura bibliófilos particulares. como Iguiniz, Hans Lenz, Luis Bardón López anticuario y bibliófilo en España. Entre las publicaciones que destacan se encuentra el *Boletín de la Academia Portuguesa de Ex Libris*, *Boletín de la Asociación Portuense de Ex Libris*, *Asociación de Ex Libristas Ibéricos*. Entre sus publicaciones más relevantes se encuentran Ediciones Vargas Rea, Mis recuerdos de la Casa de Correo Viejo 13, y

además de poseer el gusto por la fotografía cada uno desarrollo intereses muy definidos, pero en la colaboración con Enrique Fernández Ledesma nos encontramos ante una elite muy definida con el interés común de los retratos antiguos.

Esta reunión de colecciones no fue algo casual, para llegar a la publicación de 1950 a la cual nos referimos, tiene un antecedente de gran valía para la historia de la fotografía mexicana, se trata de *La Exposición Fotografía retrospectiva. Siglo XIX*, que se inauguró el 18 de noviembre de 1933 en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública, dirigida en ese entonces por Gabriel Fernández de Ledesma. Se trataba de la primera muestra sobre fotografía histórica mexicana, en donde se exhibieron una serie de fotografías en donde predominaban ejemplares tempranos del siglo XIX, provenientes de colecciones privadas. De este evento emblemático se publicó un folleto alusivo a la exposición con el texto de Luis Cardoza y Aragón<sup>113</sup> con el mismo título de la exposición, haciendo mención a la fotografía del siglo XIX, en un tono poético y de añoranza.

Durante la inauguración Manuel Álvarez Bravo participó con una lectura denominada "Orígenes de la fotografía", en donde reflexionó sobre la fotografía antigua y el impacto del invento fotográfico, el texto fue publicado junto con las fotografías de Agustín Jiménez en *Revista de Revistas*<sup>114</sup>. Al término de la lectura continuó Enrique Fernández Ledesma con un texto que título *La gracia de los retratos antiguos*, por lo que es de suponerse que esta exposición con daguerrotipos y tarjetas de visita, entre otras imágenes fue el origen de su libro publicado en 1950. De acuerdo a una nota del editor de la revista Alquimia, el historiador José Antonio Rodríguez comentó que la exposición se llevó a cabo:

---

de otras editoriales el libro biográfico José María La Fragua. En 1989, durante las conmemoraciones del 450 aniversario de la Imprenta en México se llevó a cabo en el Salón de la Plástica Mexicana la exposición "Ex Libris Mexicanos", en donde por primera vez se mostró su colección particular. Una parte de su colección de ex libris fue adquirida por Guillermo Tovar de Teresa y después fue donada a la BNAH. José Miguel Quintana, *Un ex librista y los ex libris: a los 450 años del establecimiento de la imprenta*, México, Taller Martín Pescador, 1984, pp. 1-17.

<sup>113</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Exposición de fotografía retrospectiva siglo XIX*, México, Sala de Arte, Secretaría de Educación Pública, 1933.

<sup>114</sup> José Antonio Rodríguez, "Orígenes de la fotografía. Manuel Álvarez Bravo", *Alquimia*, núm. 19, México, INAH, p. 54.

"con la colaboración del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo" pues en ella se mostraron fotografías de su colección. En el folleto de la exposición como dato relevante asentó:

"Acudiendo a diversas colecciones privadas, la Sala de Arte ha logrado instalar una exposición de fotografía que representa la más pura tradición, y que arranca desde las primeras realizaciones del procedimiento de Daguerre hasta los colodiones (tarjetas de visita) en papel albuminado del cuarenta al setenta y tantos."<sup>115</sup>

De este proyecto pionero en la historia de la fotografía mexicana fue participe Francisco Pérez Salazar quien además de poseer una colección valiosa de fotografía de retrato como lo hemos mencionado, perteneció a un grupo importante de coleccionistas junto con Fernández Ledesma, lo cual podemos observar en *La Gracia de los retratos antiguos* en donde se hace mención del interés por la identificación de los retratados a partir de hipótesis y del intercambio de información como se puede leer en la siguiente cita:

Caballero mexicano vestido con la gravedad de su época: levita, chaleco y pantalón de paño negro; melena copiosa, bigote y perilla a la moda de Napoleón III. Este retrato hecho hacia 1873, parece ser del poeta Manuel M. Flores, personaje de gran popularidad en México. La hipótesis, que puede acogerse como muy verosímil, es del distinguido investigador don Francisco Pérez Salazar. Fotografía anónima. Colección Pérez Salazar.<sup>116</sup>

En la revisión de la obra de Ledesma me percaté que en la colección Pérez Salazar hasta en ese momento también poseía ejemplares fotográficos más antiguos como daguerrotipos y ferrotipos, según los pies de foto del libro, estos ejemplares no llegaron junto con las cartes de visite que actualmente se encuentran en la BNAH, probablemente aún se conservan con la familia dado su valor estético y antigüedad. Sobre el círculo de coleccionistas del cual formó parte Francisco Pérez Salazar, nos habla de una época en donde la fotografía cobró un significado muy importante de intercambio y la compra de fotografías estaba muy en boga, se sabe que en diversos mercados, tianguis y bazares como: El Baratillo, el Volador y la Lagunilla, fueron lugares de gran preferencia por personas que

---

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005, p. 125.

apreciaban, el arte antiguo de México. De acuerdo a Martha Pérez Salazar Vereá, en una entrevista comenta que su abuelo “Francisco Pérez Salazar adquirió en compra con anticuarios objetos de todo tipo, los cuales acudían a su casa, pues sabían el interés que tenía en la fotografía antigua y es muy probable que hasta él mismo pidiera explícitamente algún autor fotógrafo o personaje del siglo XIX para completar su colección”<sup>117</sup>

Felipe Teixidor también colaborador en *La gracia de los retratos antiguos* fue un importante bibliógrafo, historiador y coleccionista de origen español, llegó a México a finales de 1919 y en plena vanguardia se estableció en la ciudad de México en 1923, tenía un interés profundo por las artes y los libros, durante 1924 se instaló con un puesto de libros viejos, a un costado del Palacio Nacional, en el espacio donde alguna vez estuvo el mercado “El Volador”. En ese entonces, la plaza que lo circundaba se había convertido en un escaparate de artificios e imágenes fotográficas, donde se comercializaban daguerrotipos, ambrotipos, tarjetas de vista, albúminas y todo tipo de fotografías a precios accesibles.<sup>118</sup> Felipe Teixidor coleccionó importantes ejemplares de Edward Weston y de Tina Modotti, vistas de la ciudad de México, Puebla, Guadalajara, Oaxaca, Zacatecas, entre otros.

La colección de *cartes de visite* que reunió fue de gran relevancia con autores fotógrafos más simbólicos del siglo XIX. A través del rescate de ejemplares fotográficos Teixidor logró reunir una colección importante, en opinión del historiador Daniel Escorza lo define como un “coleccionista que observaba la imagen de un México en vías de desaparecer, o que ya había desaparecido. Esta actividad presuponía un ojo entrenado, una mirada que aunque no era la de un fotógrafo, tenía la aptitud fotográfica y el entrenamiento necesario para reconocer cuándo una foto era notable por la composición, la luz, los claroscuros, la técnica de impresión, y sobre todo lo que representaba”<sup>119</sup>. Teixidor estuvo en contacto

---

<sup>117</sup> Martha Pérez Salazar Vereá, comunicación personal, 7 de noviembre de 2018.

<sup>118</sup> Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005, p. 174.

<sup>119</sup> Daniel Escorza Rodríguez, “Felipe Teixidor, la afición por la fotografía”, en *Alquimia*, núm. 24, México, INAH, 2005, p. 16.

con las fotografías de sus colegas coleccionistas, asiduos asistentes a la plaza y el mercado, como el ingeniero Fernando Ferrari Pérez y Enrique Fernández Ledesma, sin embargo el mismo Felipe Teixidor, no se consideraba como un coleccionista pues consideraba que no le gustaban las cosas guardadas en una vitrina: “Me gusta lo que funciona, lo que es útil. En el caso de las fotografías, además del placer de verlas de vez en cuando, estaba sobre todo el gusto de que pudieran servirle a alguien para hacer un estudio o una investigación”.<sup>120</sup> Esta apreciación sobre la utilidad de los objetos fotográficos conservados tenían una función para el presente y el futuro, no sólo para exhibición sino el interés de investigarlos.

La colección fotográfica de Felipe Teixidor actualmente se encuentra bajo resguardo de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia y la parte que logró reunir de grabado, publicidad del siglo XIX y XX, litografía, entre otros documentos se encuentran en los fondos del Archivo General de la Nación.

Olivier Debroise en su obra *Fuga Mexicana*, señaló la relevancia como fotógrafos de Manuel y Lola Álvarez Bravo y su gusto por el coleccionismo, quienes formaron una de las primeras colecciones de fotografías antiguas. Este fondo se trata de una donación y se encuentra actualmente en el Museo de Arte Moderno, bajo el título de “Fotografía Moderna Internacional”. Esta valiosa donación contiene: 5 imágenes de Edward Weston, 3 de Tina Modotti y 4 de Henri Cartier-Bresson; pertenecen a los periodos más activos de sus carreras. El conjunto se enriquece con 19 daguerrotipos, 21 ambrotipos, 6 ferrotipos y 2 talbotipos, más 5 álbumes de fotografía antigua y una de las pocas cámaras de Daguerre que quedan en el mundo y que perteneció a Álvarez Bravo, así como ejemplares de la colección de Enrique Fernández Ledesma que probablemente fueron obsequiados o intercambiados con Álvarez Bravo.

---

<sup>120</sup>Claudia Canales, *Lo que me contó Felipe Teixidor, hombre de libros (1895-1980)*, México, Conaculta, 2009, p. 241.

En la colección Pérez Salazar también hay indicios del intercambio de fotografías como este caso, en donde podemos apreciar en el soporte de cartón impreso con un sello de goma en tinta violeta “Colección de Enrique Fernández Ledesma”, es un retrato elaborado a partir de una litografía de Valentín Canalizo, atribuida a la compañía fotográfica Cruces y Campa debido a la comercialización de la Galería de gobernantes mexicanos (Imagen 6).



6. Valentín Canalizo, Cruces y Campa, BNAH-INAH, ca. 1870. No. Inv. 705. Colección Pérez Salazar.

Si bien esta red que derivamos a partir de la obra de *La gracia de los retratos antiguos*, nos revela hoy el gran interés de las imágenes fotográficas de la época decimonónica y además podemos asegurar que esta red social de coleccionistas nos aporta un conocimiento en el ámbito de la vida privada y cotidiana de estos personajes gracias a su afición podemos contar con esas colecciones que actualmente se encuentran en Instituciones públicas y privadas, así como también en patronatos familiares. No es fortuito que el interés de catalogarlas y conservarlas sea de índole lucrativo, sino se ha cobrado conciencia del valor de conservar la fotografía como testimonio o memoria del país, y a partir de esta

condición nos proporciona a todo tipo de investigadores diversa información, así como también nos provee en este caso hablar del coleccionista y su época.

Sin embargo, la posibilidad actual de acceder por otra vía a las colecciones fotográficas de familia, una vez generado el canal de los archivos públicos (por donde empieza a transitar de manera permanente o incluso temporal la fotografía de familia como serie o colección)<sup>121</sup> está ofreciendo nuevos frentes para indagarlas. De modo que el tipo de preguntas que surgen acerca de ellas se pueden disparar en función de la distancia perceptual desde la cual nos acercamos como espectadores desvinculados del lazo de la emotividad consanguínea. Se abren otras vías de interpretación en función incluso de sus condiciones de subsistencia. Así, entre un mar de imágenes de gran valía para la memoria histórica de una época nos podemos aproximar de alguna manera y con las metodologías necesarias al estudio y análisis de dichas imágenes.

Y es a través de diversos enfoques y miradas, que podremos ir revelando ese universo aún disperso que es la fotografía, "Patrimonio"<sup>122</sup> que ha pasado a significar una realidad muy vasta: todo aquello que es testimonio de otras generaciones hoy forma parte de los bienes individuales o sociales que valen conservarse. En efecto, lo que unas generaciones transmiten a otras no son sólo

---

<sup>121</sup> Me refiero a aquellas fotografías de familia que a veces llegan al archivo público por la vía del resguardo, préstamo, donación o compra para ser copiadas o conservadas dado el caso, con el propósito de incrementar algunos fondos en específico, por ejemplo, los álbumes de retratos tarjeta de visita son una de las modalidades del siglo XIX mediante la cual han ingresado a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia del INAH ciertas colecciones fotográficas de familia en calidad de compra.

<sup>122</sup> Si bien no hay registro preciso de cuando se empezó a utilizar la palabra "patrimonio" para designar a los objetos del pasado, podemos rastrearla alrededor de 1880 en pleno porfiriato cuando se dio inicio el debate por la protección de los monumentos prehispánicos en la Cámara de Diputados, este hecho representó un gran avance en la materia de protección al pasado mexicano, con la formación de los primeros inspectores de monumentos y leyes para salvaguardarlos del saqueo. Será hasta 1939 con la creación del Instituto Nacional de Antropología cuando el uso de la denominación patrimonio se empezó a usar con más frecuencia para describir un conjunto de expresiones culturales, artísticas, científicas y tecnológicas, entre otras, desarrolladas histórica y contemporáneamente para contribuir al desarrollo de las sociedades. Juan Miguel Palma Peña; "El patrimonio cultural bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre el patrimonio", núm. 58, *Cuicuilco*, ENAH-INAH, 2013, p. 31.

objetos: son también ideas, conocimientos, representaciones del mundo, valores, costumbres y tradiciones.



## CAPÍTULO II La colección fotográfica de *carte-de-visite* Pérez Salazar

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo.

SUSAN SONTAG.<sup>123</sup>

En el capítulo anterior hicimos mención acerca de cómo durante las últimas décadas del siglo XIX se formaron las denominadas “galerías fotográficas”, fenómeno derivado del boom propiciado por el formato *carte de visite* en México. Estas imágenes tuvieron tal impacto social que han sobrevivido como vestigios históricos, las cuales se han conservado en algunos casos para conformar una memoria familiar o colecciones temáticas. En los pocos estudios sobre el coleccionismo se han elaborado diversos enfoques y acercamientos acerca de los intereses propiamente del coleccionista en su contexto, con el objetivo de comprender como han decidido incorporar los objetos en sus colecciones y el sitio que ocupan dentro de la misma, en el caso de la fotografía se trata de la reunión por azar en primer lugar, por la pesquisa que hace el coleccionista intentando tener un universo completo del tema. En segundo lugar, esta adquisición consciente e incluso sistemática es impulsada por una intención. En este sentido Miguel Ángel Fernández menciona:

La perenne inclinación del hombre por reunir objetos y darles una lógica, resulta aún más basta y profunda que la civilizada geografía de los museos. Ello obedece a que los móviles por coleccionar se originan en los más básicos instintos de posesión personal y de conservación, hasta alcanzar un sentido racional en la formulación de complejos inventarios.<sup>124</sup>

La fotografía actual materia de estudio de diversas disciplinas de las ciencias sociales ha traído desde su origen en 1839 un “gran inventario y desde entonces se ha fotografiado todo, o eso parece”<sup>125</sup> de acuerdo con Susan Sontag, de ese gran inventario provienen las grandes colecciones fotográficas que actualmente se

---

<sup>123</sup> Susan Sontag, *op. cit.* p. 13.

<sup>124</sup> Miguel Ángel Fernández, *Coleccionismo en México*; Monterrey, Museo del Vidrio, 2000, p. 9.

<sup>125</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía, op. cit.*, p. 15.

resguardan en acervos Institucionales y privados. Por una parte, estos acervos, bibliotecas y museos cumplen una doble función conservan y estudian colecciones, por otro difunden la memoria colectiva a través de un discurso que acompaña los objetos exhibidos con la finalidad de generar conocimiento sobre algún tema y en el caso de las colecciones cada elemento constituye una idea de quien la configuró con un propósito personal, sin embargo, esto tiene múltiples vertientes. Así, debemos preguntarnos ¿Qué contiene la colección fotográfica Pérez Salazar? ¿Qué orden tenía su colección antes de ser vendida, se ha mantenido su origen? ¿Es una colección homogénea? ¿Qué temas seleccionó?

## 2.1 Antecedentes de la colección Pérez Salazar

La colección que reunió Francisco Pérez Salazar es un claro ejemplo, del valor histórico que se les han otorgado a los acervos fotográficos, esta colección fue adquirida en 1982 por la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, con el objetivo de incrementar las colecciones del nuevo Acervo Fotográfico que se estaba configurando en el mismo año, este se conformó con las fotografías que se encontraban en la denominada Colección Antigua<sup>126</sup>, del Archivo Histórico de la Biblioteca, se trata de 79 álbumes fotográficos<sup>127</sup> conjunto que es Memoria de México por la UNESCO desde el año 2010.

---

<sup>126</sup> La Colección Antigua del Archivo Histórico de la BNAH se conformó con los documentos pertenecientes al Museo Nacional los cuales fueron organizados a partir de 1904. En una segunda revisión en 1944 se le encargó a la antropóloga Eulalia Guzmán reorganizar el fondo antiguo el cual llevaba el nombre de "Manuscritos y ediciones raras y curiosas". Ahí se encontraba los fondos: Franciscano, Hospital Real de Naturales, Colegio de San Gregorio y Escuela Nacional de Agricultura. También podemos encontrar testamentos, procesos de bienes, documentos políticos, entre los que destacan libros de firmas de visitantes distinguidos al Museo Nacional del siglo XIX, inventarios de colecciones, inventario de los papeles de Lorenzo Boturini, álbum de José María Morelos, entre otros. Lo que hace a esta colección notable es que abarca una temporalidad que va del siglo XVI al XIX. Juan Carlos Franco Montes de Oca, "Colección antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en *Gaceta de Museos*, núm. 64, México, INAH, 2016, p. 63.

<sup>127</sup> La Colección de Álbumes Fotográficos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, es un acervo que está constituido por 79 álbumes con un total de 3966 fotografías, que abarcan un periodo de 1860-1940. Cada álbum contiene un discurso fotográfico diferente, por ejemplo, las bitácoras que describen los trabajos de arqueología y registro de monumentos, o los que muestran los trabajos de los Ferrocarriles Nacionales. Estas piezas se elaboraron entre los años 1880 y 1910, cuando se presentó un periodo extraordinario de la actividad arqueológica en el país. En

En este apartado se hará un recuento sobre la adquisición de la colección Pérez Salazar y la valoración de la fotografía decimonónica en las Instituciones públicas para su resguardo, además el proceso de catalogación y los asuntos que tienen que ver con la conservación.

La creación de un acervo fotográfico en la BNAH surgió dentro de un impulso que venía desde el año de 1975 cuando se hizo la valoración y las gestiones para la compra de la colección fotográfica Casasola,<sup>128</sup> la cual fue adquirida formalmente el 19 de noviembre de 1976 a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Para la conservación de este acervo se creó la primera Fototeca Nacional del país en el ex convento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo, este hecho abrió una nueva perspectiva académica de cómo se debía entender la fotografía, en primer término, como materia de estudio histórico, y en segundo como un bien patrimonial que se tenía que conservar para el futuro.

---

este lapso se realizó un sinnúmero de expediciones y estudios arqueológicos, llevadas a cabo por mexicanos y extranjeros, entre ellos destacan: Désiré Charnay, Edward Seler, A. Briquet, William Henry Jackson, Hugo Brehme, la compañía norteamericana Gove and North y Marshall H. Saville. De este último arqueólogo se tiene un ejemplar titulado *The Archaeology of Oaxaca*, realizado entre los años 1897 y 1900. El álbum contiene fotografías que tomó para el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Constituye un compendio de vistas de la zona arqueológica de Mitla, que ofrecen una muestra del estilo arquitectónico del lugar. Algunos álbumes son de gran importancia y únicos, como el que reseña los trabajos realizados en Teotihuacán por Leopoldo Batres, este ejemplar fue especialmente elaborado para presentarlo a Porfirio Díaz. Se tienen otros ejemplos como *Las ruinas de Chicomostoc*. Excursión arqueológica por Leopoldo Batres, o bien álbumes con fotografías de colecciones particulares de arqueología como: *Collections Mexicaines* de Auguste Genin. De diversos tamaños y formatos, cada uno fue diseñado con un contenido único, como ejemplos: *Álbum conmemorativo de la Penitenciaría de México*, que además de su colección fotográfica presenta un texto impreso en las primeras páginas que refiere la historia de la prisión. El Álbum panorámico de Cananea, Sonora, creado para ser utilizado como un medio de difusión de los avances tecnológicos del país en el exterior, presentando un fotomontaje visual de gran tamaño. Otro conjunto importante son los álbumes de tipo familiar en donde se conservan imágenes en el formato de *carte de visite*, de fotógrafos como Cruces y Campa, Lorenzo Becerril, Manuel Rizo, Octaviano de la Mora, Sciandra y Cía, Valletto y de extranjeros como Disdéri, A. Ken, Charles and Jacotín, Levitsky etc.

<sup>128</sup> Reúne casi un siglo de trabajo ininterrumpido para la prensa, las editoras comerciales y las oficinas de gobierno, y su extraordinario valor reside en que Agustín Víctor Casasola, consciente del poder de la imagen fotográfica como registro, tuvo el firme propósito de documentar y coleccionar todo evento que a sus ojos fuera significativo en el acontecer del país. La historia de la Fototeca Nacional –como la de la propia fotografía mexicana– está indisolublemente ligada a la colección Casasola, tanto que fue precisamente este acervo el que le dio origen y hasta nombre por un periodo. A pesar de que sigue siendo la colección más apreciada, consultada y estudiada aún tiene muchísimas lecturas inéditas que ofrecer. Rosa Casanova y Adriana Kónzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de Fototeca Nacional*. México, CONACULTA-INAH-RM, 2006.

En éste contexto de valoración de la fotografía durante la década de los años setentas se vislumbró con nuevas aproximaciones y con el interés en develar los códigos que encerraban las imágenes, una ola de novedades surgía en diferentes latitudes del mundo en una cronología de la década podemos destacar la publicación en 1973 de Susan Sontag (*On Photography*) y en español: *Sobre la fotografía*. En esta obra la autora plantea el impacto de la fotografía en el mundo y cómo se ha llegado a depender de ella para confeccionar las nociones de realidad y autoridad.

En 1974 se publicó la primera edición francesa de *La fotografía como documento social* de Gisèle Freund,<sup>129</sup> la edición en español se publicó hasta 1976. Esta obra es considerada como un clásico de la disciplina, que rompió con la hegemonía del formalismo dominante hasta entonces en el mundo de la fotografía artística, es un texto fundamental para entender los cambios que la fotografía ha ido introduciendo en la sociedad, desde sus orígenes hasta la aparición y proliferación de los fotógrafos aficionados gracias a la simplificación tecnológica y el abaratamiento de los equipos. Esta obra significó para los estudiosos de la imagen un clásico o un referente acerca de cómo en el siglo XX la fotografía cobró un significado más social.

También desde la perspectiva artística y documental la fotografía se exhibía, en febrero de 1976 se llevó a cabo en el Salón de la Plástica Mexicana la denominada magna exposición fotográfica con la obra de los icónicos Nacho López, Manuel Álvarez Bravo, Héctor García y el alemán Walter Reuters. Los más jóvenes Paulina Lavista, Aníbal Ángulo, Antonio Reinoso, Enrique Bostelman, Graciela Iturbide y Colette Urbajtel. Sí bien la fotografía como medio de expresión durante las décadas de 1960 y 1970 pondrían de manifiesto la incertidumbre política que se vivía en América Latina, representan históricamente un periodo convulso de enfrentamiento de la sociedad y el sistema de poder, por la reivindicación de los derechos sociales. Desde otro ángulo la Guerra Fría tenía polarizado el continente americano no anglosajón un campo constante de batallas

---

<sup>129</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp.207.

en el terreno sociopolítico, donde la violencia dio cuerpo a un panorama tan diverso como los que propiciaron las dictaduras militares desde la derecha en Uruguay, Chile, Argentina, Brasil y desde la izquierda en Cuba. En México los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 y el denominado Jueves de Corpus Christi de 1971, en donde el gobierno optó por la represión y muerte de los estudiantes, este hecho simbolizó un parteaguas para abrir camino a un pensamiento más crítico sobre la situación social y política del país. El surgimiento de las guerrillas y el gobierno en plena crisis económica fueron piedras angulares para un cambio en la manera que se hacía fotografía, los temas sociales urbanos, la desigualdad fue capturada en la denominada fotografía documental. Con este contexto de fondo fue promovida una gran reunión dedicada a la fotografía en la Ciudad de México, que tuvo como puntos principales la *Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea* y el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* ambos celebrados en 1978. En donde se reveló una América Latina con sus particularidades, son fotos que muestran el lado oscuro marginal de la época.

En el aspecto de los avances sobre la historia como disciplina, también en 1978 se oficializó la historia de las mentalidades, o historia del tercer nivel, de acuerdo con el esquema de Fernand Braudel, en un seminario instituido en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia con el apoyo del Instituto Francés de América Latina. Algunos de los estudios se centraron en historias de la familia, vida cotidiana, la relación de las normas sociales y religión sobre todo durante el periodo virreinal novohispano. Muy poco o casi nada del periodo nacional (siglos XIX y XX)<sup>130</sup>. En términos generales este enfoque llamó la atención sobre aspectos tenidos como poco relevantes para la historia social y económica dominante. El modelo que se seguía utilizando eran los estudios de las élites o los grandes personajes, predominaba la historia positivista o tradicional con datos exactos, en la cual no se consideraban todos los aspectos

---

<sup>130</sup>Guillermo Zermeño Padilla, *La historiografía en México: un balance (1940-2010)*. Historia Mexicana, [S.l.], p. 1695-1742, abr. 2013. ISSN 2448-6531, en <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/133/110> (22 de octubre de 2019).

sociales, sin embargo, surgen los estudios sobre la “memoria” y la Historia Oral para el rescate y dar voz a los testimonios de los protagonistas de los grandes acontecimientos nacionales, se buscaba una historia que considerara a los de abajo, los grupos sociales excluidos de la historia.

De igual manera influyeron dos exposiciones, la primera poco conocida, que se llevó a cabo el 5 de abril de 1978 y se tituló *La gracia de los retratos antiguos* organizada por el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C., en la ciudad de México, en donde se convocaron a diversos coleccionistas<sup>131</sup> entre ellos nuevamente se acudió a la Colección de Francisco Pérez Salazar a través de su esposa Carmen Pérez Salazar de Ovando. En esta exposición se presentaron ejemplares antiguos de coleccionistas privados para rendir homenaje a Enrique Fernández Ledesma autor de *La gracia de los retratos antiguos* y “ (...) un reconocimiento a los coleccionistas que han salvado del tiempo las fotografías que se han reunido”<sup>132</sup>.

La exposición de corte histórico fue la que se inauguró el 12 de mayo de 1978 en el Museo Nacional de Historia, la cual llevo el título “La imagen histórica de la fotografía. Origen y desarrollo en el siglo XIX” , y otra sede fue el Museo Nacional de Antropología con el mismo título “Imagen Histórica de la fotografía en México. Nuestro siglo” muestra de fotografía moderna que se abrió el 13 de mayo del mismo año, este esfuerzo de investigación colectiva de Eugenia Meyer y un equipo de colaboradores fue una llamada de atención sobre el tema de la fotografía que los historiadores debían abordar a la brevedad. Sobre esta exposición Olivier Debroise apuntó que se trataba de la reevaluación de la fotografía y desde la perspectiva de documento social "intentaba una evaluación

---

<sup>131</sup> El Instituto mexicano norteamericano de relaciones culturales A.C. Agradeció la ayuda de las siguientes personas por el préstamo de ejemplares para llevar a cabo la exposición: Francisco de Antuñano, Margarita Ezcurdia de Cannady, Pablo Cannady, Humberto Carrasco, Carlos de Ovando, Alfonso Esparza, Carlos Lazo de la Vega, Luis Ortiz Macedo, José Miguel Quintana, Jesse D. Reinburg, Francisco Rivero Lake, Carlos Sánchez Navarro, Felipe Teixidor y Sra., Gustavo R. Velasco y Antonio Acevedo Escobedo. Felipe García Beraza et al. *La Gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto mexicano norteamericano de relaciones culturales A.C., 1978, p.

1.

<sup>132</sup> *Idem.*

crítica desde un punto de vista histórico, dejando de lado la interpretación estética”<sup>133</sup>

De esta manera el interés en la fotografía como fuente histórica creció en México, se trataba de acervos inéditos y en ese sentido se dio inicio a una etapa significativa para la investigación histórica de la fotografía. Del mismo modo en los diversos centros del Instituto Nacional de Antropología e Historia se identificaron en sus colecciones los ejemplares fotográficos, el uso de la fotografía estuvo presente en las labores internas tanto administrativas como académicas, se usó para el registro de colecciones tanto arqueológicas como virreinales, inventarios, informes de departamento, tarjetas de bienes muebles, de hallazgos, de compra, de registro arqueológico, dictámenes, eventos como conferencias y exposiciones y en ese sentido la conservación de estos registros se conserva una memoria institucional la cual actualmente patrimonio y fuentes de primera mano para la investigación histórica, tal es el caso de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos en donde se concentró lo referente a la historia de los monumentos en su conservación hasta los archivos que contenían los informes de los antiguos Inspectores de Monumentos, que contenían además fotografías.

En la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia la idea de formar un acervo fotográfico surge bajo este contexto con la dirección de la Historiadora Yolanda Mercader Martínez quien durante su gestión de 1977 a 1982<sup>134</sup> adquirió por compra y donación significativos fondos bibliográficos, documentales y fotográficos. Al finalizar el sexenio adquirió en calidad de compra la colección fotográfica que perteneció a Francisco Pérez Salazar que está constituida por mil novecientos setenta y dos fotografías en el formato *carte de visite* o tarjeta de visita, con un costo de 2 millones de pesos. La compra se hizo a un particular que es un integrante de la familia Pérez Salazar que desconocemos,<sup>135</sup> en esta fase de

---

<sup>133</sup> Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 23.

<sup>134</sup> Yolanda Mercader Martínez, *Archivos y Bibliotecas adquiridos durante 1977-1982*, México, INAH-Cuadernos de la Biblioteca, Serie Notas No. 9, 1985, p. 6.

<sup>135</sup> Archivo Histórico Institucional de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, caja 3, Vol. 6, Archivo de las Bibliotecas, 1982, p. 2.

la compra es valioso relatar cómo y quienes tuvieron las ideas de incrementar los acervos de la biblioteca.

El antecesor de Mercader en la dirección de la Biblioteca fue el historiador Antonio Pompa y Pompa,<sup>136</sup> quien tuvo una larga permanencia como director y una de sus tareas durante años fue la búsqueda de documentos antiguos en archivos parroquiales, municipales y colecciones privadas en vías de conseguir en el soporte de microfilm una copia que asegurase su permanencia en caso de desaparecer, en su búsqueda documental había constatado que en muchos casos en donde el material se resguardaba no tenía ninguna garantía de conservación y en el futuro desaparecieran así que durante su gestión consiguió importantes acervos que sí, desafortunadamente desaparecieron y la única fuente actual para consulta de esos documentos son los rollos de microfilm. Durante esta época de trabajo comentan los trabajadores con más antigüedad en la BNAH, que lo visitaba él cronista historiador Guillermo Tovar de Teresa quien sostenía largas conversaciones sobre historia e historia del arte que era el tema del que Pompa y Pompa dedicaba más tiempo, de estas conversaciones surgió una amistad y el intercambio de puntos de vista, de información y documentación histórica. Aquí es importante señalar que la figura de Guillermo Tovar de Teresa (1956-2013) en el plano de la historia y el coleccionismo tuvo una notoriedad importante, considero que fue uno de los últimos coleccionistas que dio continuidad a la línea de rescate y valoración de la historia y el arte novohispano, fue bibliófilo, se interesó por el

---

<sup>136</sup> Nació en la ciudad de Guanajuato, el 12 de junio de 1904. Murió en la ciudad de México el 20 de febrero de 1994. Historiador, periodista, promotor activísimo de congresos, conferencias, mesas redondas. Una de las mentes más ágiles y mordaces de nuestra época. Chispeante conversador. Dirigió la Biblioteca Central del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Empleó diversos seudónimos como periodista, entre ellos: Próspero Miró, Chismógrafo, y otros más. Escribió: *Álbum del IV Centenario Guadalupano* (1938), el cual fue reeditado con otro nombre en 1967; *Breve noticia histórica acerca de la Imagen de Nuestra Señora de Guanajuato* (1937); *El Instituto Nacional de Antropología e Historia. Su contribución a la bibliografía nacional* (1963 editor de *Documentos sobre la Reforma en México*, 2 v. (1960); *El Despertador Americano* (1964); *Los procesos de Hidalgo* (1963); *Documentos y archivo de Aquiles Serdán* (1963); *Correspondencia del General Zaragoza y del General Mejía* (1962); y cientos de artículos en las publicaciones periódicas: *Novedades*, *Excelsior*, *El Universal*, *El Dictamen de Veracruz*, *Anales del Museo Nacional de Antropología e Historia*, *Memorias de la Academia Nacional de Ciencias Antonio Álzate*, *Boletín del INAH*. Con Pablo Herrera Carrillo editó *El movimiento Histórico en México*. Fuente: Antonio Pompa y Pompa. "El Bajío y la significación de su gran frontera", en *Memorias y Revista de la Academia Nacional de Ciencias*, México, Antigua Sociedad Científica Antonio Álzate. Ernesto de la Torre Villar, *Lecturas Históricas mexicanas*, Tomo IV, México, UNAM, 1994, p. 520.



tema de la genealogía y la heráldica, porque también era descendiente de una familia de línea genealógica novohispana, así como en todas las artes del papel lo apasionaban el grabado, los ex libris, su colección la donó a la BNAH y de manera personal pude constatar que poseía una de las colecciones fotográficas más selectas, la cual tiene ejemplares tempranos del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

En la casa que habitó Guillermo Tovar de Teresa, hoy día museo y tercera sede del Museo Soumaya, se puede ver a través de los más de mil objetos el universo antiguo que construyó, en donde predominan piezas de arte novohispano y del siglo XIX sobre el Segundo Imperio y Porfiriato. Coleccionó pintura, grabado, escultura, muebles, tapices bordados 20 mil volúmenes de una gran biblioteca selecta en donde abunda bibliografía novohispana, libros incunables, ediciones raras o de ediciones con tirajes limitados. Esta gran colección fue adquirida en su totalidad por la fundación Carlos Slim en el año de 2014.

Todo lo anterior es traído a cuenta porque Tovar de Teresa también en su afán de coleccionista era conocido en el medio de los libreros y corredores de arte dado su conocimiento y gusto, lo cual lo convirtió en una referencia, como valuador de arte y objetos históricos, tuvo bien recomendar a la familia de Francisco Pérez Salazar vender la colección fotográfica completa de *cartes de visite* a la BNAH-INAH, de esta manera fue el intermediario entre un particular y una institución.

Una de las cualidades de esta recomendación es el pensamiento de conservación de Guillermo Tovar de Teresa, sobre una colección que se encontraba en el ámbito privado y en lo que probablemente hubiera terminado en manos de otro particular o puesta en venta por lotes, actualmente es una colección del ámbito institucional público, otra particularidad es que se trata de una colección que no se dispersó, lo cual es valioso para la mirada del historiador, porque se tiene el *corpus* completo hasta donde el coleccionista conservó. En este aspecto el conocimiento histórico acerca de la fotografía que tenía Tovar de Teresa era muy singular de acuerdo a una entrevista los últimos estudios que

estaba realizando antes de su muerte, fue la introducción de la fotografía en México y la figura de Julio Michaud como fotógrafo y editor francés en México.<sup>137</sup> En el año 2013 realizó a través de la dirección del director de la BNAH, Baltazar Brito, su última donación al Acervo Fotográfico, se trata de dos series de *cartes de visite*, una de “gobernantes mexicanos” y otra de “niños” de la segunda mitad del siglo XIX para continuar con el incremento en las colecciones de la Biblioteca.

A partir de la incorporación de la colección Pérez Salazar en 1982 a la BNAH una de las primeras acciones que efectuó el personal fue el proceso de valoración en el aspecto de conservación preventiva y la aplicación de un inventario de adquisiciones. En este proceso de ingreso se dictaminó el material que en el caso de la colección presentaba un buen estado de conservación. En la segunda fase se procedió a la estabilización, que se trata de la asignación de una guarda conservativa a cada una de las piezas para garantizar la conservación a largo plazo, en el caso de las fotografías es importante el registro mensual de temperatura y humedad relativa del área en donde se van a colocar para dictar las condiciones del uso y los cuidados que se tienen que procurar para un buen manejo de la colección.

Las mil novecientas setenta y dos piezas se encuentran conservadas actualmente en guardas individuales de 11 x 06 cm., con un soporte de cartón libre de ácido y protegidas con una funda transparente de material inerte de mylar.<sup>138</sup> Para finalizar la estabilización las mil novecientas setenta y dos fotografías se guardaron divididas consecutivamente en 14 cajas de polipropileno estable de 22 x 28 cm. Las cajas fueron diseñadas de acuerdo a la medida de las

---

<sup>137</sup> Christopher Domínguez, “Guillermo Tovar de Teresa: Doce Voces de la historiografía mexicana”. Conversaciones con Christopher Domínguez Michel. Reconciliación con la Nueva España, en *Letras Libres*, México, octubre 2010, p. 79.

<sup>138</sup> Es el nombre comercial de un tipo especial de estirado de película de poliéster Melinex y Hostaphan son dos nombres comerciales conocidos para este plástico, que es conocido como BOPET o tereftalato de polietileno orientado biaxialmente. Por sus propiedades es utilizado como aislante eléctrico, es transparente y de alta resistencia a la tracción, estabilidad química, reflexivo de luz, es una barrera a los gases y de olor. Se utiliza para el almacenamiento de archivos documentales y fotografías porque funciona como una cubierta brillante y capa protectora. Catalina Cueto, *Investigación de fotografías monocromáticas. Diagnóstico, conservación y recomendaciones de preservación aplicados a la colección Berta Riveros Romero*, Chile, Universidad de Chile. Facultad de artes, 2010, p. 36.

fotografías y divididas en 4 partes, para evitar movimiento en el interior, de acuerdo a las normas de conservación preventiva se debe proteger del polvo y la humedad, por lo cual se han mantenido en buen estado de conservación como podemos observar (Imagen 7 y 8).



7. Colección Pérez Salazar en cajas conservativas de maylar.

8. Disposición del material fotográfico dentro de su caja de conservación.

La adecuada manipulación del material incide en su estabilidad: se debe utilizar guantes de algodón para evitar huellas dactilares, sostener el material fotográfico con ambas manos, tomar una fotografía a la vez, con la emulsión hacia arriba, no tocar la superficie de la impresión, y nunca encimar una fotografía con otra. Control de temperatura y humedad son estándares internacionales para el área de almacenamiento de un archivo con fotografías, la recomendación del área de conservación es que se debe medir mensualmente la humedad relativa que debe ser entre 35 y 40% y la temperatura inferior a 18° centígrados, no exponer de manera directa a los rayos solares y luz directa y de gran importancia es considerar tener un local libre de polvo o una bóveda acondicionada.<sup>139</sup>

Otro aspecto que se consideró, fue la idea de mantener el origen de la colección en su ordenamiento de procedencia, este procedimiento es dictado

---

<sup>139</sup> Dusan Stulik y Art Kaplan, *The atlas of analytical signatures of photographic processes*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013, p. 65.

desde el principio de la archivística, que Michel Duchein<sup>140</sup> plantea y consiste en mantener agrupados sin mezclar con otros los documentos que provienen de una administración, de un establecimiento o de una persona natural o moral. La justificación del principio radica en considerar a los documentos como un producto moral de la actividad del organismo, ente, entidad, agencia que los ha formado. El principio de respeto al orden original tiene que ver con la estructura interna del fondo, estructura que tiene que reflejar la forma en que se produjeron los documentos originalmente, esto se debe aplicar para no alterar la organización dada al fondo por quien lo produjo para que refleje sus actividades de acuerdo al *corpus* que configuró. Este principio de procedencia se aplicó a la colección Pérez Salazar lo cual ha sido valioso, para la mirada del historiador, porque en la revisión podemos ver como el coleccionista situó cada una de las imágenes en su ordenamiento original.

Para comprender el sentido de la colección fue necesario hacer la catalogación de la colección Pérez Salazar como un ejercicio visual y aplicando la norma archivística ISAD(G)<sup>141</sup> la cual se usa en la BNAH para la catalogación de todos sus fondos documentales. En el sentido histórico evalué las fotografías dentro de un rango de fechas tomando en cuenta los periodos históricos del siglo XIX, para entender la procedencia.

Aunque la colección es homogénea cada periodo histórico tienes sus propias particularidades de representación en el caso de la serie de Segundo Imperio son abundantes los ejemplares, por la amplia circulación que tuvo la imagen imperial, en el tema del Porfiriato los ejemplares que se encuentran en la colección están

---

<sup>140</sup> Michel Duchein, "El respeto de los fondos en archivística. Principios teóricos y problemas prácticos", en *Revista del Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, Argentina, Archivo General de la Nación, 1976, pp. 7-31.

<sup>141</sup> ISAD (G). Es la Norma Internacional General de Descripción Archivística, provee una guía para la preparación de la descripción archivística. Se utiliza en conjunto con otras normas y estándares de acuerdo con la entidad, institución o país en cuestión, se puede usar como la base para el desarrollo de normas o estándares nacionales. Consejo Internacional de Archivos. Ilonka Csillag Pimstein, *Conservación de fotografía patrimonial*. [en línea]. Chile: Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivo, 2000, en <http://es.scribd.com/doc/56563190/conservacion-de-fotografia-patrimonialp.18> (3 de octubre de 2019).

más enfocados al tema de la sociedad, hay retratos de mujeres, hombres, niños, en diferentes etapas de vida.

La catalogación de la Colección Pérez Salazar estuvo a mi cargo, como responsable del Acervo Fotográfico de la BNAH se realizó del 2016-2018, además de usar la norma archivística ISAD (G), se usaron las etiquetas MARC-21,<sup>142</sup> para elaborar una guía de uso interno de la BNAH, para la catalogación del Acervo Fotográfico, la ficha tenía que reflejar todos los campos de descripción del contenido de las fotografías. Se entiende como descripción, la elaboración de una representación exacta de la unidad, en su caso, de las partes que la componen mediante la recopilación, análisis, organización y registro de la información que sirve para identificar, gestionar, localizar y explicar los documentos de archivo, en este caso el de las fotografías, así como su contexto y el sistema que los ha producido.

La descripción, es la actividad encaminada a enumerar y registrar las características internas y externas de los documentos, para elaborar los llamados instrumentos de descripción (guía, inventario, catálogo), que servirán para el control, acceso, localización y recuperación de la documentación.

Éste fue el primer proyecto de catalogación actual en donde se dejó de utilizar el soporte de papel para la consulta de listados del acervo y las nuevas tecnologías de la información tomaron su lugar, esto a través de la compra institucional por parte del INAH, del software Sistema Integral de Bibliotecas.

---

<sup>142</sup> MARC es el acrónimo de *Machine Readable Cataloging*. Catalogación legible por máquina, se trata de la lectura de los datos contenidos en un registro catalográfico en función de una serie de elementos que actúan como señaladores de datos. Este formato fue creado por un equipo de bibliotecarios de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. En 1985 se comenzó a trabajar en la normalización de datos de diversas bibliotecas con la finalidad de poder intercambiar registros entre diferentes bibliotecas y crear redes de información locales, regionales y nacionales. Finalmente, en 1992 se aprobó este estándar con el título de "Usmarc Format for Community Information". En 1999 con la unificación de los formatos estadounidenses, canadienses y australianos los formatos "Usmarc" cambiaron su nombre a "Marc 21". El Formato Marc 21 para Información de la Comunidad, comparte con los demás formatos Marc 21 la estructura básica. Los campos de datos se identifican a partir de un número de tres cifras que se agrupan en bloques, identificables por la primera cifra del número de campo, son etiquetas y cada una corresponde al campo de descripción. Betty Furrier, *Conociendo MARC bibliográfico: catalogación legible por máquina*. tr. Ageo García [en línea]. 7a ed. rev. Estados Unidos: Biblioteca del Congreso, 2003, en <http://www.loc.gov/marc/umbspa/> (8 de octubre de 2019).

(Logicat) que se trata de una base de datos de tipo comercial diseñada con lineamientos bibliológicos para concentrar por series y colecciones los diversos materiales bibliográficos, archivísticos, documentales, audiovisuales como entrevistas, música, grabado, dibujo, pintura y fotografía.

La organización y catalogación de fuentes documentales, actualmente es fundamental para el acceso a la información, esta labor ha sido desempeñada principalmente por archivistas y bibliotecólogos, sin embargo, nos hemos sumado a esta tarea los historiadores en mi caso, en una manera de aproximación al ordenamiento y clasificación de las fuentes documentales, para entender todos sus aspectos físicos y procesos de descripción, lo cual fue elemental, pues en la revisión de cada ejemplar de *carte de visite* fue posible encontrar los elementos que fueron seleccionados por el coleccionista.

Para llevar a cabo la tarea de catalogación se consultó el trabajo realizado en la Fototeca Nacional del INAH,<sup>143</sup> que es una dependencia exclusivamente dedicada al resguardo de la memoria fotográfica y desde su competencia rectora han elaborado manuales<sup>144</sup> con aspectos generales y aplicables para los fondos fotográficos del INAH y en muchos casos estos han servido para aplicarlos en archivos estatales, comunitarios y particulares.

En el aspecto material me refiero a la descripción de los elementos físicos que constituyen una fotografía, también la Fototeca Nacional a través de conservadores especializados<sup>145</sup> desarrollaron una importante bibliografía que de manera práctica y cuidadosa engloba todos los aspectos necesarios para la

---

<sup>143</sup> La misión del (SINAFO), Sistema Nacional de Fototecas es normar y coordinar las tareas de resguardo, conservación, catalogación y reproducción de los archivos fotográficos que el Instituto Nacional de Antropología e Historia y los archivos afiliados de otras instituciones, tanto públicas como privadas, tienen bajo su custodia en la República Mexicana, a través de la sistematización de procesos especializados con el propósito de contribuir a la protección y difusión del patrimonio fotográfico del país. La visión del SINAFO es ser una organización de calidad con reconocimiento a nivel internacional en la preservación y difusión de la fotografía en México con plena facultad normativa y rectora en materia de protección y conservación del patrimonio fotográfico del país, en <https://sinafo.inah.go.mx/pagina-ejemplo/mision-y-vision/> (26 de octubre de 2019).

<sup>144</sup> Paula Alicia Barra Moulain e Ignacio Gutiérrez Rubalcaba. *Manual técnico del SINAFO, Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH*, México, CONACULTA-INAH, México, 2000.

<sup>145</sup> Juan Carlos Valdez Marín, *Conservación de fotografía histórica y contemporánea. Fundamentos y procedimientos*, México, INAH, 2008.

identificación de técnicas fotográficas, los principales deterioros físicos y los soportes, se trata de los denominados *Cuadernos del SINAFO*<sup>146</sup> que son glosarios y manuales de identificación. Con esta bibliografía especializada y con la aplicación de las normas internacionales de catalogación a la colección Pérez Salazar la organización de la ficha catalográfica es de la siguiente manera:

---

<sup>146</sup> Con la finalidad de dar a conocer de una manera sencilla y didáctica algunos temas relacionados con la conservación, documentación y difusión de la fotografía, el Instituto Nacional de Antropología e Historia publicó en el año 2000 la serie *Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas*, que a la fecha cuenta con doce títulos publicados. Aún con el uso extendido que en los últimos años ha tenido la fotografía digital y las nuevas tecnologías para producir imágenes, resulta fundamental conocer las características, los deterioros y los cuidados específicos que requieren los negativos e impresiones que son resguardados tanto por individuos y familias como por archivos fotográficos, ya que éstos constituyen una parte esencial de la memoria y el patrimonio visual de nuestro país. En estos cuadernos se plasman, en términos sencillos, las respuestas a muchas de las inquietudes más frecuentes planteadas por fotógrafos, conservadores y público interesado en esta disciplina, constituyendo un referente esencial para el cuidado de las colecciones fotográficas.

**Modelo de ficha catalográfica de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Ejemplo**



8. Leonor Carlota Rivas de Torres, [Cruces y Campa], BNAH-INAH, ca. 1870, No. Inv. 0393, Colección Pérez Salazar.

**Tipo de material:** 1 fotografía

**Número de control:** 393

**Idioma en que se cataloga:** español

**Clasificación local:** C03/F0393

**Autor Nominal:** [Cruces y Campa]

**Fechas asociadas al nombre:** [1862-1879]

**Título:** Leonor Carlota Rivas de Torres

**Designación general del material:** fotografía

**Pie de imprenta:** México



**Nombre del editor, distribuidor, etc.:** [Compañía fotográfica Cruces y Campa]

**Fecha de publicación, distribución, etc.:** 1870

**Descripción física:** 1 fotografía

**Otros detalles físicos:** positivo, sepia, albúmina, *carte de visite*

**Dimensiones:** 11 x 06 cm.

**Tipo de unidad:** en caja de 22 x 28 cm.

**Organización y arreglos materiales:** Organización de origen

**Serie/ asiento secundario del título:** Francisco Pérez Salazar

/Colección

**Nombre de parte o sección de una obra:** Segundo Imperio

**Nota general:** Caja: 03, Foto 0393

**Anotaciones manuscritas:** Leonor Rivas de Torres

**Estado de Conservación:** Bueno. Fotografía con soporte de cartón dentro de una funda transparente de maylar

**Nota general:** El acervo se puede consultar en el área de Digitalización de la BNAH

**Toma o enfoque:** plano tres cuartos

**Nota sobre restricción o acceso:** Acceso restringido / Investigadores a nivel superior

**Resumen:** Retrato de pie en primer plano de Leonor Carlota Rivas de Torres, quien posa de frente con un vestido negro y hombros descubiertos.

**Nota sobre los términos que gobiernan el uso y la reproducción de un ítem:** Reproducción autorizada

**Jurisdicción:** Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**Nota sobre la fuente inmediata de adquisición:** Francisco Pérez Salazar.

**Método de adquisición:** Compra

**Fecha de adquisición:** 1982

**Propietario:** Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

**Nota sobre los datos biográficos o históricos:** Su nombre figuró por contraer matrimonio con Javier Torres Adalid uno de los grandes productores de pulque durante el porfiriato, se casó en segundas nupcias con Carlos Rivas Gómez, secretario particular de Porfirio Díaz. Es considerada como la primera mujer empresaria del siglo XIX. Su encuentro con el príncipe Karl Khevenhuller-Metch fue un escándalo de la época y esta anécdota fue usada por Fernando del Paso en su novela Noticias del Imperio.

**Fechas asociadas con el nombre:** Segundo Imperio. 1864-1867

**Materia general:** fotografía de retrato



9. Mujer adolescente sin identificar, Cruces y Campa, BNAH-INAH, ca. 1870. No. Inv. 0119. Colección Pérez Salazar.

La intención del proyecto de catalogación fue impulsado en gran medida con dos objetivos, dar a conocer la colección al público investigador como materia de estudio y el segundo mostrar las particularidades y los elementos que la componen en el aspecto material como: formato fotográfico, técnica, medidas, anotaciones al reverso de la fotografía como datos de identificación de la persona retratada, o dedicatorias manuscritas. En el contenido de la imagen: identificación del retratado y descripción de la fotografía, ahondando en los detalles que se presentan en la imagen como el denominado fondo o telón que los fotógrafos usaban para dar la impresión de volumen y dimensión en el estudio en estos se emplearon escenografías similares a las teatrales para resaltar la presencia del personaje fotografiado estos eran pintados al óleo y el uso comercial en los estudios fotográficos se dio entre 1860-1900.<sup>147</sup> En el espacio fotográfico se emulaba una ambientación con fondos de palacios, paisajes campestres, jardines, parques, granjas, mar y paisajes con vegetación abundante; entre otros elementos, también se emplearon interiores en donde se utilizaron columnas, pedestales, chimeneas, balaustradas y balcones modelados en yeso, además de mobiliario de la época, sin faltar los grandes cortinajes y los excesivos decorados. Otros estudios eran austeros, sin embargo, la composición y la imagen eran de gran calidad, mostrando una maestría en encuadres cerrados en donde sólo mostraban en primer plano el cuerpo o el rostro con fondos neutros y mobiliario sencillo (Imagen 9).

Se usaban accesorios simbólicos de acuerdo al género en el caso de las mujeres se usaron espejos, abanicos, sombrillas, grandes libreros o bibliotecas, algunas veces posaban con libros en mano, pretendiendo dar una apariencia de elite ilustrada de acuerdo a los cánones positivistas de la época,<sup>148</sup> en otros casos las retratadas aparecían sosteniendo álbumes o fotografías que aparentaban mirar u hojear, esta última tendencia fue muy frecuente observar en ambos sexos femenino (Imagen 10 y 11). El retrato en *carte de visite* se convirtió de objeto

---

<sup>147</sup> Claudia Negrete Álvarez, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIE, 2006, p. 92.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 93.

exclusivo en acumulativo, de reliquia íntima en ícono de excesiva circulación. Se trataba de piezas individuales en donde se observaba literalmente una "puesta en escena" con decorado y utilería, accesorios que como señala Walter Benjamin "se veían en las pinturas famosas y por eso tenían que ser artísticos" <sup>149</sup>



10. María P. Luis Veraza e hijos, BNAH-INAH, ca 1865, Colección Pérez Salazar.

11. Canónigo Ramón Vargas, Manuel Rizo, BNAH-INAH, ca. 1870, Colección Pérez Salazar.

En el caso de la representación masculina Francisco Pérez Salazar eligió retratos de los principales gobernantes mexicanos, emperadores nacionales y extranjeros con sus gabinetes, miembros de la iglesia, aristócratas y militares de esta última serie, cabe señalar que aparece un gran número de militares en la colección, pues se trata de una característica que adoptaron los fotógrafos mexicanos del francés Disdéri, quien propuso la organización de un servicio fotográfico en el ejército, el 19 de febrero de 1861, recibió del ministerio de guerra la autorización de ejecutar su proyecto.

---

<sup>149</sup> Walter Benjamin. *op .cit.* p 123.



12. José Zorrilla, Cruces y Campa, BNAH-INAH ca. 1872,  
No. Inv. 371, Colección Pérez Salazar.

13 Jaime B., Miguel Merino, BNAH-INAH ca. 1876,  
No. Inv 773, Colección Pérez Salazar.

Desde entonces cada regimiento tendría su fotógrafo,<sup>150</sup> de esta idea surgen las extensas galerías de militares en México su difusión está relacionada directamente con la Intervención francesa en donde llegaron corresponsales, exploradores y los fotógrafos, los cuales visualizaron un gran mercado fotográfico en el país dada la contingencia y aprovechando los contactos con las comunidades francesas ya establecidas.

Fue muy común que los personajes de la vida política, militares y eclesiásticos estuvieran siempre representados ante la cámara con rigidez, seriedad y elegancia. Sus retratos obedecen a la oficialidad para los que eran requeridos y así mismo nos muestran su status social (imagen 12 y 13). De pie o sentados, de cuerpo completo o sólo el rostro fueron algunas de las poses que se adoptaron en

---

<sup>150</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 57.

los estudios fotográficos. Los fotógrafos trataban de ofrecer una gama de opciones para quien acudía hacerse el retrato, los cánones de representación ante la cámara estaban específicamente establecidos a partir de manuales franceses y norteamericanos, el francés Disdéri proponía en el *L'art de la photographie* de 1862 en donde dictó los lineamientos generales para lograr un buen retrato: nitidez, proporciones naturales y fisonomía agradable<sup>151</sup>. Esta regla fue ampliamente difundida en una continuidad de lo que fue el esquema de representación de la pintura.

Desde la perspectiva estética los fotógrafos mexicanos de las últimas tres décadas del siglo XIX se preocuparon por tener lineamientos y propuestas para el nuevo arte de hacer imágenes, no sólo era la “representación individual”, sino además la búsqueda de una identidad dentro de la misma sociedad:

Se aspiraba y apostaba a la semejanza más que a la diferencia, se deseaba una apariencia de prosperidad. Tal fue el efecto que el retrato tarjeta de visita ejerció sobre la percepción física de la persona: una experiencia fotográfica burguesa de la representación del individuo que promovía un efecto ilusorio de nivelación social...Se trata de un práctico objeto de promoción social y acreditación visual de las personas-producto naciente de la cultura visual-,este tipo de retrato generó una particular conciencia colectiva del cuerpo (el rostro, el vestido, los ademanes) y la representación de la identidad social que procuró afianzarse en la elegancia y distinción. Podría decirse que es el epítome de la fatuidad y de la vanidad de la sociedad moderna, que pretendía aparentar seguridad.<sup>152</sup>

Roland Barthes afirma en *La cámara lúcida* que en todas las épocas, “las sociedades crean circunstancias en las que el cuerpo se da como espectáculo frente a un público, y que en una tradicional eran muy limitados los momentos en que el cuerpo se ofrecía como tal: las ceremonias, las fiestas o las danzas rituales; eran momentos muy lejanos de la vida cotidiana, cuando la gente se vestía de una manera particular”.<sup>153</sup> A partir de esa observación se puede asegurar que la fotografía en *carte de viste* inauguró al mediar el siglo XIX otros momentos

---

<sup>151</sup> Patricia Massé Zendejas, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX La compañía Cruces y Campa*, Tesis profesional para optar por el título de maestra en historia del arte, México, UNAM, 1993, p. 80.

<sup>152</sup> *Idem.* pp.18 y 19.

<sup>153</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1991, p.183.

pertenecientes al mundo profano, en los cuales el cuerpo se da como espectáculo; incluso la sesión fotográfica goza de un aura de excepcionalidad por lo que es un momento muy especial.<sup>154</sup> Particularmente la *carte de visite* llegó a las capas más altas de la sociedad mexicana, en primera instancia, la novedad género también una amplia clientela cautiva, que acudía a realizar el rito privado ante el fotógrafo. Pero más de uno se preguntaba si, el nuevo invento de la fotografía ¿era para todos? ¿o acaso sólo para las celebridades?

En la colección hay ejemplares que revelan los diferentes estratos sociales, en cuanto los precios descendieron también la clase media cayó ante la moda del retrato la (Imagen 14 y 15) muestran un trabajo de composición simple, con fondo neutro, definitivamente se reflejaba una apropiación de los retratados, se trata de dos ejemplares atribuidos al fotógrafo poblano Lorenzo Becerril, al reverso no existe ninguna inscripción, sin embargo, la adjudicación de autoría es por las características del estudio en donde podemos ver una alfombra que repite de manera diferente de acuerdo a la representación del fotografiado, en este caso es la representación a una familia de hermanos. También es evidente que para el coleccionista Francisco Pérez Salazar fue de interés adquirir piezas de retrato especiales que reflejaran lo regional en el caso de Puebla su tierra natal, encontramos estos ejemplos significativos, en donde podemos observar que conservó dos ejemplares de la misma familia.

---

<sup>154</sup> Massé, *op. cit*, p.16.



14. Familia sin identificar, Lorenzo Becerril, BNAH-INAH, ca. 1876. No. Inv. 1628. Colección Pérez Salazar.

15. Familia sin identificar, Lorenzo Becerril, BNAH-INAH, ca.1876. No. inv.1629. Colección Pérez Salazar.

Este par de fotografías nos muestra que el punto central se encuentra en el personaje masculino, quien toma relevancia en la pose y una actitud desinhibida ante la cámara, lo cual revela una cercanía o familiarización.

En la selección fotográfica de Francisco Pérez Salazar logré apreciar un interés muy particular por la calidad técnica de las imágenes, la nitidez, la composición y el trabajo técnico de los fotógrafos, esto evidencia un conocimiento sobre los principales fotógrafos de la época y también los más notables desde nacionales y extranjeros, lo cual no es fortuito debido al conocimiento del coleccionista en el arte de la pintura que determinó en gran medida una colección en donde se observan los recursos de composición de las poses y en las escenografías utilizadas en estudios fotográficos.



El estado de conservación de la colección en general es bueno, no hay pérdidas en la emulsión, sólo el 10% de los mil novecientas setenta y dos ejemplares que se han deteriorado debido al natural paso del tiempo y por los diversos cambios del clima y la humedad, recordando que se encontraban, en manos de un particular y que las nociones de conservación fotográfica son más bien de reciente cuño.

Otra característica física de las *cartes de visite* es su aspecto brillante y la coloración amarillenta que presenta en la superficie, esta cualidad tan representativa la hacen única y al observarlas es inevitable pensar en fotografías “antiguas” que evocan imágenes semi-veladas y amarillentas, dicho aspecto se asocia con la representación visual que actualmente se tiene del siglo antepasado, en pocas palabras, la imagen que acude a la mente al pensar en fotografías del siglo XIX es la imagen de una fotografía en albúmina<sup>155</sup> que es la materia sustancia para la formación de la imagen.

Se identificaron a los autores fotógrafos, fechas de producción, productores o editores de fotografía y las fechas históricas asociadas que en este caso corresponden a la Intervención Francesa, el Segundo Imperio, la República Restaurada y el Porfiriato. Otros elementos para el análisis de la colección fue detectar si existen indicios de los poseedores originales, pues al reverso de las fotografías podemos observar la manera en cómo se utilizaba el soporte de cartón que es el reverso, en donde se solía escribir dedicatorias manuscritas las cuales consignan fechas que revelan el año aproximado de la toma, nombres, lugares, firmas y tipo de letra, en éste sentido también fue relevante observar la manera en

---

<sup>155</sup> Papel de impresión. Inventado por el francés Louis-Desiré Blanquard-Evrard (1802-1872) en 1850, y en México utilizado desde 1858 hasta 1910, de uso muy extendido en la segunda mitad del siglo XIX, la albúmina se conformaba de clara de huevo de gallina (la albúmina) mezclada con cloruro de sodio (sal); a esa mezcla aplicada al papel, se le agregaba una solución de nitrato de plata dejando flotar el papel sobre el nitrato o bien por medio de una brocha. Posteriormente al imprimirse con un negativo por contacto a la luz del sol la imagen era fijada con una solución de tiosulfato de sodio. En ocasiones las impresiones resultantes eran matizadas con cloruro de oro que le proporcionaba a las imágenes un cálido tono marrón-púrpura. Debido a lo delgado del papel, las albúminas eran montadas sobre cartones duros. Si bien al principio los fotógrafos preparaban sus propios papeles pronto surgió una gran industria para producir este tipo de papel. Elizondo, Elizondo Ricardo y José Antonio Rodríguez, *Monterrey en 400 fotografías*, Monterrey, Marco, 1996, pp. 237-238.

que se expresaban los retratados en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de esta información se puede entender el gran intercambio familiar y círculo social cercano en donde se manifestaba a través de la imagen sentimientos de pertenecía y de origen.

Un aspecto relevante para quién documenta las colecciones ya sean archivistas, bibliotecarios o historiadores, es conocer cómo se reunió la colección, e identificar todas las piezas fotográficas porque, cada una, es un elemento que no se ha seleccionado al azar, sino que el coleccionista le otorgó un valor significativo y determina en gran medida sus intereses, en primer lugar consideramos que son los de carácter personal, podemos apreciar un total de 30 ejemplares con dedicatorias al reverso para la familia Pérez Salazar (imagen 16 y17), son imágenes que se guardaron dentro del ámbito familiar, por intercambio y como lo comenta Dorotinsky:

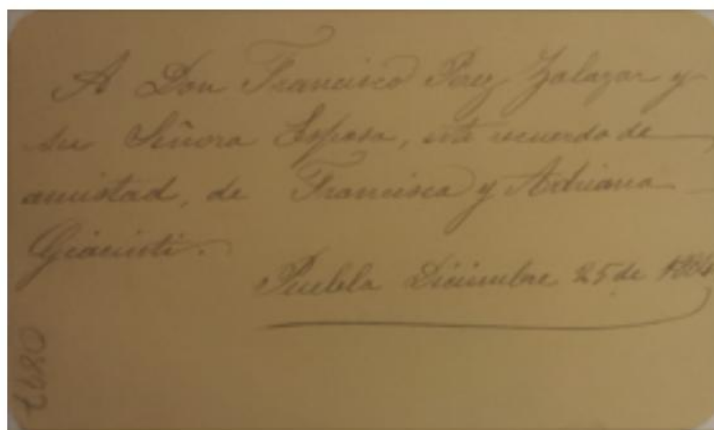
El retrato privado y familiar, un objeto intimista, puede considerarse como un dispositivo de la memoria, un instrumento con el que se mantuvieron fuertes lazos de sangre entre las generaciones. Esto nos permite recordar que además de un valor artístico el retrato posee desde la antigüedad clásica-con el culto a las máscaras mortuorias- cierta dimensión ritual. Rituales fueron también las sesiones frente al pintor o las visitas al estudio del fotógrafo para posar para una fotografía. A esto habrá que agregar el lugar del retrato como marcador de pertenencia a un estrato de la sociedad, en particular uno elevado. El establecimiento del linaje es uno de los factores que ayuda a explicar por qué este género adquirió un valor moral tan estimable, ya sea como una manera de recordar y emular a los grandes hombres y mujeres del pasado, o para enaltecer a los del presente.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Deborah, Dorotinsky, Alperstein, "Rostros frente a Juárez. El retrato en la pintura y la fotografía durante la Reforma", en *Los mil rostros de Juárez y el liberalismo mexicano*, México, SHCP, UAM-A, 2007 p. 222.



16. Familia sin identificar, Lorenzo Becerril, BNAH-INAH, ca. 1884,.No. Inv. 897. Colección Pérez Salazar.



17. Reverso manuscrito, Lorenzo Becerril, BNAH-INAH ca. 1876. No. Inv. 897, Colección Pérez Salazar. "A Don Francisco Pérez Salazar y su señora esposa, este recuerdo de amistad de Francisca y Adriana Graciuti. Puebla Diciembre 25 de 1884."

Francisco Pérez Salazar como parte de un grupo social conservó fotografías familiares:

Imágenes de seres que, con sus actitudes, sus hábitos, sus modas, su lenguaje y hasta con su fisonomía de rostro y ademanes, dibujan una manera de ser sui géneris y definen el carácter íntimo desvanecido por lejano de la historia civil y política de un México fugado ya, inevitablemente, de la memoria ciudadana. Y extranjero a nuestros conceptos y a nuestra sensibilidad.<sup>157</sup>

En segundo lugar, dentro de la colección vamos a encontrar los retratos de personajes que son considerados como “históricos”, pues forman parte del relato nacional, los cuales ubicó cronológicamente en periodos históricos. Cada sección incluye a los más destacados personajes de la época: militares, generales, miembros del clero, príncipes, entre otros los cuales vamos a explicar en el tercer capítulo.

Otra característica muy particular de la colección es la diversidad en los reversos de las *carte de visite*, que a lo largo de la revisión podemos observar hasta tres diferentes estilos. Las *cartes de visite* tempranas de finales de los años cincuenta no llevaban el nombre de la compañía fotográfica, sólo estaban etiquetadas con pequeños adhesivos en el reverso como ya era habitual en los daguerrotipos y ambrotipos<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Enrique Fernández, Ledesma, *La Gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2da edición, 2008, p. 22- 23.

<sup>158</sup> Es un proceso realizado con colodión húmedo y se trata de un negativo de colodión en vidrio blanqueado con ácido cítrico al que se le colocaba detrás a manera de fondo: terciopelo o papel negro, laca negra o betún de Judea para dar la apariencia de positivo. Estas piezas, al igual que los daguerrotipos, se presentaban en lujosas cajas o estuches. Mayra Mendoza Avilés y Rosangel Baños Bustos, *Imágenes de cámara. Identificación y preservación*. México, INAH, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas 7, 2006, p. 8.



18. Reverso de carte de visite, Fotógrafo Francisco Montes de Oca, México, BNAH-INAH, ca. 1858, No. de Inv. 501, Colección Pérez Salazar.

19. Reverso de carte de visite, Fotógrafo Luis Veraza, México, BNAH-INAH, ca. 1862, No. Inv. 1356, Colección Pérez Salazar.

Los reversos de las carte de visite fueron aprovechados visualmente para exhibir las tendencias de publicidad de la época, se encontraban nombres impresos o grabados en relieve, incluso debajo de la imagen era frecuente el uso de sellos gofrados<sup>159</sup>. Durante los años setenta del siglo XIX, el uso de la impresión con el nombre del autor fotógrafo fue una constante (Imagen 18 y 19), como una asociación de datos personales y ubicación del establecimiento en donde podemos ver diseño, ilustración y texto. Esta fusión de elementos y adornos como óvalos, grecas, cintas, guirnaldas, cenefas, motivos florales nos habla de la búsqueda de una pieza artística completa, se trataba de la belleza y la representación en la imagen, pero también la conjunción de unidad como un objeto suntuoso.

---

<sup>159</sup> El gofrado es un proceso que consiste en producir un relieve en el papel por el efecto de la presión. La palabra procede del verbo francés *gouffrer*, repujar y en su origen consistió en estampar en seco sobre papel o las cubiertas de un libro motivos en relieve o en hueco. También se le ha denominado troquel, cuyos ejemplos más populares son la impresión *Braille* o los atractivos adornos que vemos en los reversos de las carte de visite del siglo XIX. Pilar A. Ostos, María Luisa Pardo y Elena Rodríguez, *Vocabulario de codicología*, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 175.

Otro tipo de decoración fueron las imágenes alusivas a las artes pictóricas instrumentos o herramientas, como la paleta y los pinceles, las representaciones de cámaras fotográficas operadas por pequeños espíritus celestes o querubines (Imagen 20 y 21). Esta tendencia duró varias décadas hacia lo lujoso, sólo desapareció con el nuevo siglo. En un comienzo los emblemas de la paleta y el aparato fotográfico se mantuvieron pensando en el gusto de los clientes, los ángeles a veces se sustituían por enanos, las alegorías de arte y fotografía eran nuevas, copiadas claramente una y otra vez y sólo con ligeras variaciones. El nombre se dispuso frecuentemente en una caligrafía encadenada, llena de fantasía con detalles de hojas, se escribía en horizontal y diagonal para integrarlo mejor con el ornamento.



20. Reverso de carte de visite, Fotógrafo C. B. Ganzini, Milano, Italia, BNAH-INAH, ca. 1864, No. de Inv. 1864, Colección Pérez Salazar.

21. Reverso de carte de visite, Fotógrafo Manuel Rizo, México, BNAH-INAH, ca. 1858, No. de Inv. 1139, Colección Pérez Salazar.

A través de la observación de las mil novecientas setenta y dos *cartes de visite*, Francisco Pérez Salazar, eligió retratos con reversos firmados y sellados por los autores-fotógrafos de las compañías de época como: Cruces y Campa, Vallete y Cía, Manuel Rizo, Joaquín Martínez, Lorenzo Becerril, Sciandra Hermanos, Luis Veraza y Octaviano de la Mora, que son los que abundan en la colección en el caso de los mexicanos.

De los extranjeros se encuentran ejemplares de François Aubert, Auguste Péraire, Disdéri, Levitsky, Jhon Wenzin, F. de Federicis, entre otros. Esta proporción de fotógrafos extranjeros en la colección nos indica de acuerdo a las dedicatorias como un sector de mexicanos por cuestiones de viajes o estudios en este ejemplo las fotografías de seminaristas jóvenes que viajaban a la Universidad Pontificia de Roma para continuar con sus estudios eclesiásticos, acudían a los estudios fotográficos de Roma en la colección se encuentran 16 fotografías de diferentes jóvenes que dedicaron su fotografía al Presbítero Tiburcio Cárdenas, probablemente éstas en algún momento formaron parte de un álbum del propio presbítero, en las dedicatorias podemos observar cómo era muy común manifestar al reverso agradecimientos y de esta manera podemos también entender la circulación de las *cartes de viste* en un sistema de intercambio y con mensajes de tipo privado para su conservación (Imagen 22 y 23).



22. José Luis Yáaboutl, C. Toncker, Roma. Italia, BNAH-INAH, ca. 1870, No. de Inv. 542, Colección Pérez Salazar.

23. Reverso de carte de visite, Fotógrafo C. Toncker, Roma. Italia, BNAH-INAH, ca. 1870, No. de Inv. 542, Colección Pérez Salazar. Anotación manuscrita: "A su estimado amigo Tiburcio Cárdenas en señal de estima y para que no se olvide de orar por mí. Su amigo José Luis Yáaboutl"

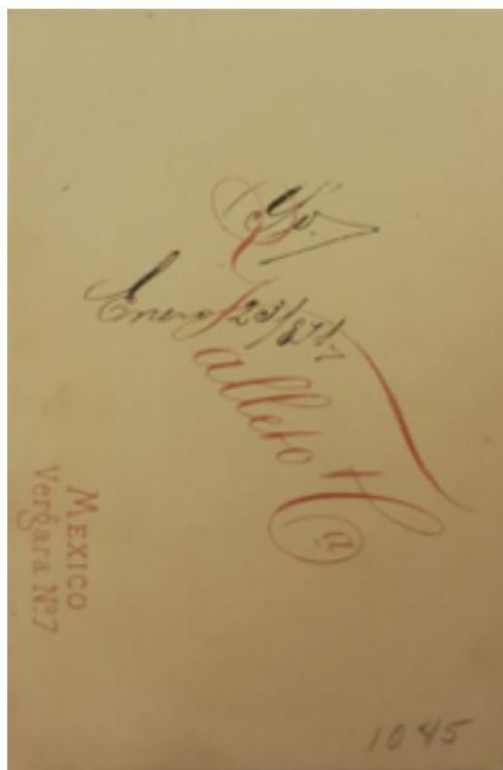
## 2. 2 La difusión de la carte-de-visite en México

La época en que van a ser situadas nuestras observaciones acerca de la difusión de la *carte de visite* en México corresponde a las últimas cuatro décadas del siglo XIX, cuando el retrato en fotografía tuvo una difusión social más amplia y general como objeto de apreciación privado y será bajo esta época que se inscribe la temporalidad que abarca la colección Pérez Salazar.

Es muy claro que en esos primeros años de la fotografía la sociedad tenía plena conciencia de su propia identificación y la importancia de la proyección social, es en esta época cuando, se da una concientización del "yo" como individuo y el retrato fue el símbolo y prueba de la existencia personal, una forma



de asegurar la fisonomía, un estado del tiempo prolongado, ininterrumpido, que mantenía viva e intacta la imagen (Imagen 24 y 25).



24. Sin identificar, Valleto y Cía, BNAH-INAH, ca. 1871,  
No. inv.1045, Colección Pérez Salazar.

25. Reverso de carte de visite, Valleto y Cía, BNAH-INAH, ca. 1871,  
No. Inv. 1045, Colección Pérez Salazar. Anotación manuscrita:  
"Yo. Enero 23 de 1871."

La pintura, objeto de lujo, mantuvo entre la élite un prestigio con el que la imagen fotográfica no pudo rivalizar del todo. En un amplio sentido, fueron los cánones sentados para el retrato pictórico los seguidos por los fotógrafos, por lo menos en lo que toca al retrato de la gente de buena cuna o la que deseaba simular pertenecer a una clase superior a la suya. La fotografía también permitió al estado y a la preocupada burguesía mexicana realizar otro sueño: el registro de

las clases subalternas, por lo que extendió los dispositivos de control social mediante las imágenes.<sup>160</sup>

Cabe señalar que el retrato fotográfico de esa época, fue de gran importancia, pero no sustituyó de manera radical el retrato pintado ya que este último continuó con una vigencia aún en las primeras décadas del siglo XX. El retrato pictórico registro de otra índole, posee una fuerza indiscutible, sino que ve sus virtudes multiplicarse con el desarrollo y el perfeccionamiento de la técnica fotográfica en la que se retoman los lineamientos de la tradición pictórica, aunque se delimitan con el tiempo las peculiaridades entre el retrato en la fotografía y la pintura.

El hecho de reconocerse ante la sociedad fue lo que marcó el inicio de un fenómeno social sin precedentes. La masificación de la imagen, la imagen portátil, fácil de transportar, guardar o conservar e intercambiar entre la red social de época. Las *cartes de visite* se regalaban como recuerdo a familiares, seres queridos o se enviaban con una dedicatoria al reverso, expresando agradecimientos, admiraciones e inclusive datos biográficos de personajes de la política, del mundo de las letras, las artes y hasta el espectáculo. Para el coleccionismo de la época fue indispensable la existencia de copias fotográficas para intercambiar y el formato *carte de visite* se adaptó muy bien a esas exigencias.

Sylvia Molloy señaló que el sentido de la vista fue lo que dominó el siglo XIX, añadiendo que la exhibición, como forma cultural, fue el género preferido de ese siglo. “Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los «cuadros vivos» o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de

---

<sup>160</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, *op. cit.*, p. 220.

modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas”<sup>161</sup>.

Las innovaciones técnicas que surgían propiciaron el descenso de los precios, la reducción en los tiempos de toma, a la vez que facilitaron la obtención de detalles en las impresiones. De esta manera, se conjugaron las posibilidades técnicas y la demanda por parte del público que dieron como resultado el surgimiento de nuevos fotógrafos, mexicanos y extranjeros que en conjunto lograron imágenes de calidad, con logradas soluciones formales y la implementación de los avances tecnológicos en cuanto a cámaras fotográficas. Los avisos publicados en la prensa decimonónica anunciaban las novedades técnicas, los fotógrafos y el tipo de formato que se estaba utilizando.

Se acudía a los estudios fotográficos de acuerdo al alcance del bolsillo, existieron anunciantes con todo tipo de fórmulas para atraer a la clientela manifestando en su publicidad las visitas de fotógrafos extranjeros quienes se consideraba tenían más experiencia en el área:

*Tarjetas, Tarjetas, Tarjetas...* En el establecimiento fotográfico situado en la 1ª calle de Monterilla número 1, se hace con suma perfección y la mayor comodidad en los precios, toda clase retratos, como son: Ambrotipo, mica, en cristal, en lámina, hule, microscópicos, estereoscópicos, etc., etc., y especialmente los conocidos con el nombre de Tarjetas visita, para cuyo desempeño, el que suscribe ha hecho venir de E. U. A uno de los mejores fotógrafos, Mr Theodor Godfred Dimmers.<sup>162</sup>

Para Roland Barthes la fotografía significó una generalidad en donde se adaptaba una máscara: “Esta palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia”.<sup>163</sup> El retrato fotográfico es un género donde se reúnen toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades físicas o morales de las

---

<sup>161</sup> Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2012. p. 471.

<sup>162</sup> *El Cronista de México*, viernes 30 de septiembre de 1864, p.4.

<sup>163</sup> Roland Barthes, “La máscara es el sentido”, en *Luna Córnea*, núm. 3, México, CONACULTA;1993, p. 5.

personas que aparecen en las imágenes fotográficas. “¿Qué se pretende en un retrato?” preguntó, “seguramente aprehender la idiosincrasia de la persona”. “¿Podríamos redefinir retrato, entonces, como la representación de la personalidad y de la relación con el entorno?” Si desde el punto de vista fotográfico se quiere simplemente reflejar la realidad, sino mostrar también la propia visión más o menos deformada que sobre la misma pueda tener el fotógrafo, habría que abrir un poco las definiciones de la palabra retrato.

Durante el siglo XVIII y XIX el retrato pictórico figuro en la clase social más alta de la sociedad como un símbolo de estatus de pertenencia al grupo, posteriormente la tecnología de la fotografía logro su aplicación primeramente en el retrato en diversos formatos y sus aplicaciones tuvieron gran repercusión hasta nuestros días. Socialmente un retrato es:

El retrato privado y familiar, un objeto intimista, puede considerarse como un dispositivo de la memoria, un instrumento con el que se mantuvieron fuertes lazos de sangre entre las generaciones. Esto nos permite recordar que además de un valor artístico el retrato posee desde la antigüedad clásica-con el culto a las máscaras mortuorias- cierta dimensión ritual. Rituales fueron también las sesiones frente al pintor o las visitas al estudio del fotógrafo para posar para una fotografía. A esto habrá que agregar el lugar del retrato como marcador de pertenencia a un estrato de la sociedad, en particular uno elevado. El establecimiento del linaje es uno de los factores que ayuda a explicar por qué este género adquirió un valor moral tan estimable, ya sea como una manera de recordar y emular a los grandes hombres y mujeres del pasado, o para enaltecer a los del presente.<sup>164</sup>

Durante el siglo XIX se dio en nuestro país una actividad fotográfica efervescente, sin embargo, hubo una sutil línea divisoria entre quiénes realizaban los distintos géneros fotográficos con sus excepciones, el retrato estuvo a cargo principalmente de fotógrafos mexicanos mientras que los viajeros europeos y estadounidenses fueron los que, sin dejar aquel de lado, se abocaron a la fotografía de paisaje.

---

<sup>164</sup> Deborah Dorotinsky Aperstein, *op. cit.*, p. 222.

Esta división no fue de ninguna manera casual. La fotografía pronto se vislumbró también como un medio expansionista y comercial. Por medio de las imágenes tomadas por viajeros extranjeros, los paisajes de México fueron conocidos en Estados Unidos y Europa, quedando al descubierto la riqueza que este país poseía y la posibilidad de inversión en él. Durante un periodo que abarca los años de 1860 a 1890, numerosas expediciones fueron registradas para ser llevadas a otros países y revelar el “exotismo de México”. Rebasadas las dificultades del daguerrotipo y teniendo como antecedentes a Catherwood y Stephens<sup>165</sup> los fotógrafos extranjeros recorrieron el país fotografiando tipos etnográficos (conocidos posteriormente como tipos “mexicanos”, retratando indígenas de distintas etnias y campesinos con sus objetos tradicionales para identificarlos y reconocer sus características culturales), zonas arqueológicas, paisajes y ciudades de nuestro país.

Así visto a través de los ojos extranjeros, el país mostraba su realidad diversa y convulsionada por los cambios políticos y la condición social existente, con imágenes muy distintas a las de los fotógrafos oficiales, que buscaban captar el progreso cultural y económico supuestamente alcanzado en el país para mostrarlo al mundo.

“La fotografía no está en ninguna otra parte mejor representada que en las galerías de la calle de San Francisco, en la ciudad de México”<sup>166</sup> Esa calle, que iniciaba en la plazuela de Guardiola y terminaba en el Zócalo, había visto instalarse desde 1855 a daguerrotipistas como los franceses Latapí-Martel (2da de Plateros no. 2) seguidos por Guillermo Boscinet (1ª de Plateros), Montes de Oca (1ª de Plateros núm. 6) A. Briquet (en el Casino Nacional, también sobre Plateros)

---

<sup>165</sup> Rita Eder y Emma García, “La fotografía en el siglo XIX”. *Enciclopedia del Arte Mexicano*, núm. 12, México, Salvat, 1982, p. 1727. Ambos fueron expedicionarios del siglo XIX. Recorrieron el sureste del país, en específico la zona maya, registraron sus encuentros en dibujos, grabados y daguerrotipos, para darlos a conocer más tarde Désiré Charnay.

<sup>166</sup> Ch. Theo Manson, “La fotografía en la ciudad de México”, *Foto*, no. 13, febrero-marzo-abril, 1937. pp. 19-22., citado en Rodríguez José Antonio, “Plateros: Calle de la fotografía”, en *Luna Cómea*, no. 8, México, CONACULTA, 1995, p 49.

y Antiocho Cruces y Luis Campa; éstos se instalan un estudio por primera vez en mayo de 1862 en la segunda calle de San Francisco número 4.<sup>167</sup>

Los establecimientos mantenían siempre una clientela importante y a diferencia de otras actividades, la fotografía no se limitó exclusivamente a la capital del país, estuvieron en todo el país, sin embargo, la colección refleja abundantes ejemplares de: Puebla, Guadalajara, Querétaro, Mérida, San Luis Potosí, Guanajuato, Zacatecas y Veracruz que fueron centros de gran producción de retratos (Imagen 26 y 27).



26. Leonor Garduño, Manuel Rizo, Puebla, BNAH-INAH, ca. 1424, No. Inv. 1100. Colección Pérez Salazar.

27. Hermanas Guerra, José González, Guadalajara, BNAH-INAH, ca. 1870.No. Inv. 1627, Colección Pérez Salazar.

---

<sup>167</sup> Rodríguez, *Ídem*, p. 49

### 2.3 El uso social de la *carte-de-visite* en México

Las fotografías de la colección Pérez Salazar en formato *carte de visite* desde una perspectiva de la historia familiar, permiten establecer y datar efemérides como nacimientos, enlaces, celebraciones, viajes u otros, e identificar a las personas que participaron en ellas. Pero su valor histórico es otro, la información que proporcionan las fotos es un claro indicador del cambio social, económico y cultural, así como de la progresiva evolución de los fotógrafos del siglo XIX. Por lo tanto, una mirada desde la historia convierte a la fotografía en documentos valiosos, en testimonios del cambio social.

El uso de las tarjetas de visita y la representación de las personas retratadas de cuerpo entero tuvieron origen en la sociedad aristocrática y con las elites enriquecidas por el comercio, posteriormente fueron utilizadas por los sectores menos favorecidos de la población. *La carte de visite* por ser pequeña y portátil ensanchó la tipología de imágenes. Como era posible controlar su exhibición, la persona retratada podría figurar con la solemnidad característica de las pinturas en las paredes<sup>168</sup> de las salas de visitas o presentarse relajada e informal. Esa versatilidad fue una de las causas del desgaste de la representación de cuerpo entero como forma de prestigio.<sup>169</sup>

Otra causa residió en el hecho de que el busto y no el cuerpo entero era la forma de representación por excelencia del hombre burgués. En la sociedad aristocrática, las personas eran nobles por ascendencia familiar y no por mérito o esfuerzo propio. Existía una equivalencia entre el grado de ostentación de riquezas y el valor social o inclusive moral de la figura humana, para el hombre burgués esa equivalencia no era tan directa, y presentaba fuertes distinciones masculinas y femeninas. Asociado al trabajo, específicamente intelectual, el busto se convirtió en la forma más apropiada de visualización de la dignidad.

---

<sup>168</sup> Dorotinsky, *op. cit.* p. 222.

<sup>169</sup> Elizabeth Anne MacCauley, *Locura industrial: fotografía comercial en París, 1848-1871*, Yale University Press, 1994, p. 372.

La sobriedad masculina y el énfasis que se hace en el rostro pasaron a contrastar con el mantenimiento de las formas de exhibición aristocráticas para la mujer. La valorización del rostro como principal elemento de identificación se tornó esencial no solamente en la representación del estatus, sino también en las prácticas de control social. Por lo tanto, los cambios en retratos de circulación privada y familiar sufrieron los efectos de la introducción de la fotografía en otros circuitos como los disciplinarios, correctivos y científicas. A esa altura ya se podía notar que no era posible comprender el fenómeno de la visualidad como parte de la cultura occidental, restringiéndose a sus soportes visuales.

La historia visual se reconstruye con todas las fuentes disponibles, desde esa perspectiva, el estudio de los retratos no significa reconstruir sólo la historia de un tipo de soporte visual en particular sino su constitución u operación dentro de la cultura visual.<sup>170</sup> Reflexionar acerca de cómo se vuelve objeto de estudio la fotografía en carte de visite es también tener presente que es un retrato “Un retrato fotográfico es una foto de alguien que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento forma parte de la foto tanto como lo que lleva puesto o la manera en que se ve. Está involucrado en lo que está pasando, y tiene un cierto poder real sobre el resultado”.<sup>171</sup>

Se trata de acudir a la imagen obteniendo de ella la información necesaria, sin manipular su sentido, reconociendo que al igual que las fuentes documentales una foto es testimonio valioso aun cuando se trata de acudir a la imagen obteniendo de ella una falsificación o fotomontaje, pues ella nos habla de una intención comunicativa que tuvo lugar en un momento determinado.

Con todo lo anterior podemos decir que el uso de las tarjetas de visita en la investigación histórica se encuentra vinculado con todo el contexto en donde se crea la imagen, histórico, político, económico y social. Destacando quienes eran los receptores de las imágenes y resaltamos los elementos representativos que

---

<sup>170</sup> Vania Carneiro de Carvalho y Solange Ferraz de Lima. “Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920”, en *Imágenes e investigación social*, coordinadores Fernando Aguayo y Lourdes Roca, México, Instituto Mora, 2005, p.276

<sup>171</sup> Richard Avedon, “Unas palabras sobre el retrato”, en *Luna Córnea*, núm. 3, México, CONACULTA, 1993, p. 7



hacen de cada una diversa, ya que para cada edad y para cada género se utilizaron diversos accesorios escenográficos y nos deja también el campo abierto para la investigación de la fotografía de tarjeta de visita a través de la historia de género.

## **2.4 La fotografía en la investigación histórica. Imágenes en la Colección Pérez Salazar**

Toda historia es historia contemporánea.

BENEDETTO CROCE.<sup>172</sup>

La teoría historicista de Benedetto Croce nos remite al conocimiento, y conocimiento contemporáneo, por lo que la historia no es el pasado, sino que está viva en cuanto su estudio está motivado por un interés que surge en el presente.

En este apartado me es importante abordar como fenómeno social la difusión y aceptación de la fotografía en la *carte de visite*, en los años 1860-1890, en donde se presentó un fenómeno que aún está presente en la actualidad debido a constante búsqueda de identidad, una posición social y la aceptación entre el círculo o red social.

Si en el siglo XIX se regalaba una fotografía como recuerdo entre los más cercanos, nunca se imaginaron los fotógrafos de ese tiempo, que más de un siglo después, el fenómeno se repetiría en proporciones exponenciales con la aparición de la Internet, las tecnologías computacionales, la fotografía digital, los blogs<sup>173</sup> y las redes sociales cibernéticas, tan en boga ahora como las *carte de visite* en aquel tiempo.

---

<sup>172</sup> Robin George Collingwood, *Idea de la Historia*, México, FCE, 1996, p. 198.

<sup>173</sup> Contracción de Weblog, término anglosajón utilizado para referirse a una especie de “diario en Internet.” Estos Weblogs permiten publicar ideas o sentimientos libremente, hacerlos disponibles a cualquier persona con acceso a Internet y además la posibilidad de añadir fotografías o imágenes digitales, en <https://www.webopedia.com/TERM/B/blog.html> (26 de febrero de 2020).

Actualmente ha cobrado un impulso muy grande el uso de redes sociales cibernéticas, simplemente en una búsqueda en la red se menciona una lista de 120 redes sociales distintas y tan solo *facebook*<sup>174</sup> tiene alrededor de 2271 millones de usuarios a nivel global, siendo el número uno.

La idea de red está extendida y aceptada entre la población, este término parece caracterizar mejor que ningún otro la sociedad actual y parece ser un denominador común en muchas áreas de conocimiento. Envuelto en una concepción sistémica y holística de la realidad, se ha aplicado exitosamente en temas como la difusión de la información, la organización política, los mercados de trabajo, la búsqueda de empleo, los movimientos sociales, la inmigración o las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, todo esto hace que el análisis de redes se convierta en objeto de interés y estudio desde multitud de frentes disciplinarios. También abre las puertas a nuevas posibilidades de comunicación a través de la imagen.

Relacionando el pasado-presente, el fenómeno que se dio con las *cartes de visite* tiene ciertas semejanzas con la difusión e intercambio de imágenes que se da actualmente en Internet hay elementos que se repiten y que podemos analizar a través de la comparación, sin olvidar que el lapso de tiempo es bastante extenso y de alguna manera se puede decir que puede resultar anacrónico, pero también consideremos que tuvieron que pasar un aproximado de ciento cincuenta años para que la fotografía pasara a formar parte de nuestra cotidianidad y que los fenómenos se repiten, obviamente con la tecnología que impera actualmente y no se compara con una cámara del siglo XIX. Consideremos entonces que poder entender el fenómeno de las *carte de visite* que se vivía en México alrededor de la

---

<sup>174</sup> Facebook es un sitio web de redes sociales creado por Mark Zuckerberg. Originalmente era un sitio para estudiantes de la Universidad de Harvard, pero actualmente está abierto a cualquier persona que tenga una cuenta de correo electrónico y teléfono móvil. Los usuarios pueden participar en una o más redes sociales, en relación con su situación académica, su lugar de trabajo o región geográfica. En el sitio se ha privilegiado el uso de fotografías personales como los famosos anuarios estadounidenses, también en su acepción puede interpretarse como un álbum donde se pueden observar los instantes o pensamientos en imágenes de acuerdo a lo que el usuario decide compartir o publicar, en <https://www.webopedia.com/TERM/F/Facebook.html> (26 de febrero de 2020)

década de los años 60s del siglo antepasado, me hace reflexionar acerca del tiempo que nos toca vivir y de cómo se encuentran almacenadas en la memoria.

En un *espacio digital o blog* se advierten un sinnúmero de imágenes pero son galerías que el mismo usuario sube a la red y lo más importante es que son elaboradas a partir de la idea que se tiene de uno mismo y lo que quiero que vean “acerca de mí” como un individuo único, las imágenes pueden ser contempladas por cualquier público como también puede ser privado para su red de amigos, se sigue utilizando el retrato como presentación, en diversas poses, se aproxima una intimidad entre el que ve a través de la pantalla y el que es observado. Se sigue exhibiendo el cuerpo como autoconocimiento del individuo

Si pensamos que nuestra conciencia está asociada a cánones de representación occidental y el retrato ocupa un lugar entre la intersección de la vida social, esto nos llevara a mencionar otra vez, que: el retrato se asocia a la presentación pública del sujeto social, lo que significa que tanto el artista como la persona retratada parten de un sistema común de valores. Dentro de esta perspectiva, la tensión intrínseca a la práctica del retrato se debe a la compleja relación entre la demanda por una identidad social y la búsqueda de una semejanza entre la representación y la persona retratada, semejanza que asegure la plena realización de esa formación de identidad, al mismo tiempo colectiva e individualizadora.<sup>175</sup>

En el retrato fotográfico en la *carte de visite* tan popular alcanzo su punto máximo cuando la pose, la indumentaria y la circulación e intercambio entre amigos, familiares, la exhibición social de los álbumes eran producto de la posición social ocupada o anhelada por las personas retratadas, al mismo tiempo que cumplían funciones afectivas y didácticas al materializar las reglas y la etiqueta de la vida urbana. Si el retrato apela a un significado denotativo que pretende tornarlo índice de sujeto real, se define por su carácter connotativo en la medida en que no es realista, pues condensa una idealización del individuo.

---

<sup>175</sup>Carreiro de Carvalho Vania y Solange Ferraz de Lima, “Individuo, género y ornamento... *op. cit.* p.271.

Afirma Roland Barthes en *La cámara lúcida* que toda fotografía es un certificado de presencia, por lo que el retrato fotográfico sería el certificado de presencia del individuo<sup>176</sup>, el documento que legitima socialmente, la constatación incluso de nuestra existencia. Con esta premisa se explica que las tarjetas de identificación (documentos oficiales del país, pasaportes, credencial para votar, tarjetas de crédito, etc.) incorporen el retrato fotográfico como documento que valida la información contenida (relación texto-imagen), por lo que nuestra existencia depende, al menos parcialmente, de la similitud de rasgos entre el “yo presente” y el “yo representado”.<sup>177</sup>

Nuestra presencia, nuestra identidad, en definitiva, continúa siendo cierta desde la fotografía. Comparamos el rostro para hacer real a la persona presente en un fenómeno curioso que provoca otro debate, porque en ese análisis inmediato la fotografía es el elemento vivo, mientras que los pronombres –yo, tú, él, nosotros– hemos de demostrar que somos el tipo que aparece en la imagen fija.<sup>178</sup>

En el tratamiento de documentos fotográficos como es el caso de los retratos en *carte de visite*, no se pueden omitir el análisis y verificar atributos formales de cada pieza. En la colección Pérez Salazar la mayoría de las fotografías corresponde al mismo tema (retrato de la clase ascendente mexicana del siglo XIX), y por lo tanto se puede inferir que es repetitivo, pero cada unidad es diferente, y su contenido tiene diversa información. Esto se deriva del concentrado donde se anotaron características y elementos representativos de cada una

En el caso del trabajo de los historiador nos interesa ver conexiones y elementos representativos, aunque cada disciplina del quehacer humano, como las humanidades o la ciencia tienen diferentes objetivos al analizar las imágenes, pero actualmente no podemos dejar a la imagen sin contexto ya sea físico, químico, histórico y la visión de la historia del arte. Estas uniones

---

<sup>176</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, 1991, p. 151.

<sup>177</sup> Olivier Debrouse, “Ven y tómate la foto. Portafolio Colectivo”, México, *Luna Cornea*, Núm. 3. CONACULTA, 1993, pp. 95-96.

<sup>178</sup> *Idem*, p.96.

multidisciplinarias enriquecen en gran medida nuestra investigación porque a partir de los elementos escenográficos, del arreglo y del encuadre de la figura humana en el ambiente de estudio, podemos ir reconociendo elementos que permanecen y de los cuales se compone nuestra imagen. Los elementos visuales son importantes porque con ellos se pueden ver fenómenos de todo tipo, como la permanencia formal, cuales son los gustos de la clase social que retrata, las innovaciones que hace el fotógrafo en los escenarios del estudio.<sup>179</sup>

La permanencia o el descarte de determinadas convenciones, justamente por tratarse de una presentación pública del individuo, reflejan cambios de valores y mentalidades, sobre todo cuando contamos con series documentales, como señaló Peter Burke.<sup>180</sup> Esto nos funciona para caracterizar una línea evolutiva del retrato, también para entender la forma en que se constituían las nuevas exigencias aspiraciones dentro de la dinámica de las relaciones entre clientes, fotógrafos y la recepción pública, otorgándole significados y valores diferentes, y que solamente se pueden abarcar dentro de los procesos históricos que los engendraron. Desde esta perspectiva comprendemos mejor la declinación de la representación del cuerpo entero y la ascensión del busto en los retratos y estos nos acercan más al rostro.

---

<sup>179</sup> Un estudio sobre el retrato fotográfico que busca enlazar una trayectoria particular, matices visuales y circuito social, en la obra *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* de Elizabeth McCauley, 1985, ofrece un cuadro consistente de las prácticas de consumo de este producto fotográfico, aislando sus géneros de mayor apelo mercadológico, los retratos de personajes célebres de la sociedad de la época, las series de retratos de artistas etc. Al mismo tiempo, la autora se preocupa por investigar los aspectos técnicos de la fotografía junto con la tradición formal proveniente de la pintura influyeron en la composición formal de la *carte de visite*.

<sup>180</sup> Del análisis de la serie inferimos cambios de mentalidad manifestados en innovaciones de composición, como el caso de los retratos de reyes franceses después de la innovación introducida por Hyacinthe Rigaud (1659-1743), que decidió retratar a Luis XIV en pose más informal de la que practicaba entonces. Inauguró un estilo que se perpetuó por toda la dinastía real a partir de esa época. Una innovación que se transformaría en canon gracias a los cambios y aspiraciones específicas de la realidad social de aquel momento. Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ed. Crítica, letras de humanidad, 2001, p. 16.

## CAPÍTULO 3. Las series fotográficas de la Colección Pérez Salazar

Todo es mío y nada me pertenece, nada pertenece a la memoria, todo es mío mientras lo contemplo

WISLAWA SZYMBORSKA.<sup>181</sup>

La colección fotográfica Pérez Salazar mantiene su orden de origen otorgado por el coleccionista, como se ha comentado anteriormente, en la revisión se puede observar que está dividida en series temáticas con fotografías representativas de etapas históricas. En este capítulo se abordarán las fotografías en el formato *carte de visite* con sus contextos y sus productores fotográficos. También se consideró una selección de temas relevantes, desde el Segundo Imperio, gobernantes mexicanos, tipos populares y sociedad mexicana que son retratos de personas hombres, mujeres, jóvenes y niños.

### 3.1 Segundo Imperio 1864-1867.

Una de las particularidades de la recopilación fotográfica Pérez Salazar es que predomina el tema del Segundo Imperio, se trata de los retratos de estudio de los personajes de la clase política y la sociedad de la época de 1864 a 1867. El tema es abundante y de acuerdo al historiador Arturo Aguilar Ochoa en su obra *La fotografía durante el Segundo Imperio*, menciona que el “boom fotográfico”<sup>182</sup> del formato *carte de visite* se da en 1864 con la llegada de los emperadores austriacos a México. A partir de esta fecha se inició un importante interés por el coleccionismo de fotografías de esta temática, la difusión masiva dejó como rasgo característico un importante testimonio gráfico, muchas veces reunido dentro de álbumes de diversos tipos, y formatos que durante la década de los 60 del siglo XIX<sup>183</sup> comenzaron a popularizarse como una manera de exhibir y conservar

---

<sup>181</sup> Wislawa Szymborska, *Paisaje con grano de arena. Antología*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 16.

<sup>182</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Segundo Imperio*, México, UNAM-IIE, 1996, p. 8

<sup>183</sup> El comienzo de una industria especializada del álbum fotográfico puede fecharse en torno a 1860: cuando aparecieron los primeros libros de fotografías en forma de los conocidos álbumes (Leporello), encuadernados en doce partes mediante charnelas de cuero, con dos imágenes en cada parte, nadie pensó que estos primeros prototipos saldría un artículo conocido en todo el

fragmentos de la vida privada familiar, en algunos casos era una muestra de cómo crecía la familia y en otros, se muestran retratos de los familiares que han muerto congelando así la existencia del fotografiado. También se incluían los retratos de la llegada de un nuevo integrante a la familia, la celebración de una boda, bautizos y otros eventos familiares, de esta manera el vínculo familiar se mantenía fuerte mediante los lazos de sangre que quedaban asentados y de cierta forma venerados mediante los retratos de los miembros del árbol genealógico en el álbum.<sup>184</sup>

Cada retrato deviene un flash-back y el álbum que los agrupa, toda una memoria en conserva. Las imágenes certifican anhelos y experiencias que deseamos revivir o que no debemos olvidar. El álbum fotográfico, mitad galería de antepasados ilustres y mitad manual de historia-o hasta diario- personal, describe en cada hogar la crónica de la familia y obtiene por extensión la radiografía de la sociedad burguesa.<sup>185</sup>

Un incremento en la producción de retratos fotográficos en el formato de *carte de viste* hizo del álbum la solución perfecta para su almacenamiento, se conservaron en una organización otorgada por quien los reunía y de esta manera se tenía una visualización completa de las imágenes fotográficas. Los primeros álbumes se fabricaron en París y a través del fotógrafo André Adolphe Disdéri en 1858 se situaron como una novedad impulsando la albuganía que llegó a todas partes y en México durante el Segundo Imperio fueron esenciales para mostrar a todos los representantes que conformaron la nueva monarquía. La importancia que tuvo la fotografía de *carte de visite* durante el Segundo Imperio fue esencial en la consolidación de la supuesta “nobleza mexicana” cuya fugacidad quedó inmortalizada en imágenes.

La fotografía fue una novedosa herramienta de propaganda política que se empleó con el objetivo principal de dar a conocer el rostro, el cuerpo y las

---

mundo y que ha dado beneficios de millones. Ellen Maas, *Foto-Álbum. Sus años dorados 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 9

<sup>184</sup> Michelle Perrot, *Historia de la vida privada*, México, Tomo VIII, Taurus, 2017, p. 128.

<sup>185</sup> Joan Fontcuberta, “Presentación” de *Foto-Álbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Ellen Maas, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, s/p.

costumbres de los nuevos gobernantes. Se generó una gran curiosidad y como lo han denominado Ariel Arnal<sup>186</sup> y Arturo Aguilar Ochoa, fue la primera propaganda política por medio de la imagen.

Como hecho significativo durante el Segundo Imperio se inició un relato visual a partir de la imagen fotográfica que inició con la llegada de los mexicanos conservadores a Trieste para ofrecer la corona a Maximiliano, hasta el fusilamiento y muerte en el cerro de las Campanas. Entre los factores que incidieron directamente en lo que fue la propaganda imperial fue la fascinación que despertó, en varios sectores, la presencia de una monarquía en el país. Era de esperarse que las figuras de Maximiliano y Carlota de Austria, atrajeran inmediatamente la curiosidad de los mexicanos, por su doble carácter de ser nobles y extranjeros (Imagen 28).



28. Maximiliano y sus tres hermanos (de izquierda a derecha) el archiduque Carlos Luis de Austria, el emperador Francisco José I de Austria y el archiduque Ludwig Viktor de Austria, Autor desconocido, BNAH-INAH, No. inv. 1679, Colección Pérez Salazar.

---

<sup>186</sup> Ariel Arnal, "Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865-1911", en *Cultura visual en América Latina*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Enero-junio, Volumen 9, número 1, 1988, en <http://www.tau.ac.il/eial/IX-1/arnal.html> (28 de octubre de 2019).



La prensa fue el medio principal para comunicar las novedades acerca de los emperadores, ahí se manifestaron las diversas colaboraciones de cada gremio en el caso de los artistas de la Academia de San Carlos, quienes estuvieron cerca del proyecto imperial en donde desarrollaron particularmente las imágenes oficiales copiando lo que llegaba de Europa.

Sabemos que continúan haciéndose en palacio para establecer y adornar la sala del trono y las habitaciones de SS. MM. Se nos asegura que el Sr. Clavé, director de clase de pintura en la Academia de San Carlos, está haciendo, al óleo, dos magníficas copias de los retratos del emperador y la emperatriz, y que estos cuadros serán colocados en la sala del trono<sup>187</sup>

La imagen de los emperadores fue de los aspectos más importantes del proyecto imperial, en el sentido social se tenía que proyectar certeza en el futuro así que la difusión fue fundamental y los anuncios de la venta de las fotografías de retrato de los emperadores fue un negocio muy acogido por los comerciantes de la imagen, destaca el anuncio de Hipólito Salazar, litógrafo quien se pronunció por apoyar el proyecto Imperial y en donde visualizó como un buen negocio la venta de fotografías, en un anuncio publicado el 19 de abril de 1864 en donde mencionaba las novedades fotográficas traídas directamente de Trieste en donde ofreció: “diversos ejemplares fotográficos de S. M. El Emperador de México Fernando Maximiliano, y de su augusta esposa, publicados por el acreditado fotógrafo Sr. Malovich.”<sup>188</sup> Se trataba de la reproducción masiva de la imagen imperial las cuales vendía en tamaño grande y de cuerpo completo, las *carte de visite* elaboradas en Europa se reprodujeron para la venta en México bajo diversas autorías (Imagen 29 y 30).

---

<sup>187</sup> *La Sociedad*, 28 de febrero de 1864, p.2

<sup>188</sup> *La Sociedad*, 19 de Abril de 1864, p.4



29. Maximiliano y Carlota, G. Malovich, ca. 1864, BNAH-INAH,  
No. Inv. 131, Colección Pérez Salazar.

30. Maximiliano de Habsburgo, Charles & Jacotin, ca. 1864, BNAH-INAH,  
No. Inv. 116, Colección Pérez Salazar.

Con la llegada de Maximiliano y convencido de su nuevo proyecto en México, se rodeó de los mejores artistas mexicanos tanto pintores como fotógrafos, para reproducir su imagen, fue patrocinador de las artes directamente con la Academia de San Carlos y vinculó los caminos del arte con la formación de la memoria.

Una de las fotografías oficiales fue la que realizó el fotógrafo italiano Guissepe Malovich en Trieste, se trata de un retrato en primer plano y de frente en donde Carlota posó sentada con el rostro ligeramente de perfil a la izquierda. Para este retrato la emperatriz uso de manera suntuosa un vestido blanco de material de crinolina, hombros descubiertos y olanes de encaje en el pecho en forma de "V". Cabello recogido y trenzado hacía atrás, coronado con una guirnalda de flores, en el cuello un collar de dos hilos y aretes de perlas, del lado derecho en el pecho una condecoración. Sus manos posan entrecruzadas al centro (Imagen 31).

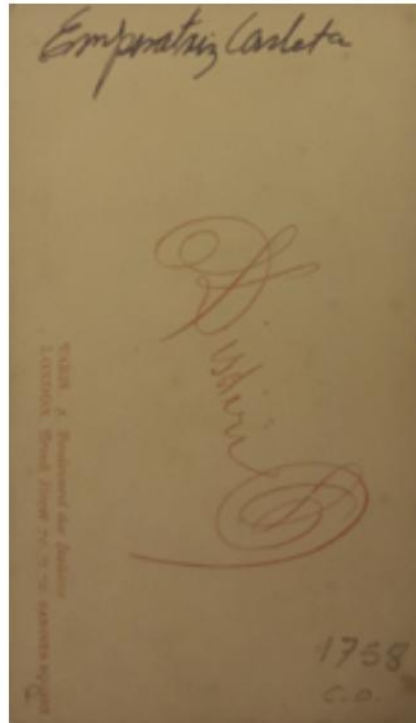


31. Carlota Amalia, G. Malovich, ca. 1864, BNAH-INAH, No. Inv. 1785, Colección Pérez Salazar.

La imagen de la emperatriz debía mostrar el lado lujoso de la clase política gobernante, en diferentes vestidos y poses, así como también la cualidad de ser una ciudadana cosmopolita y de carácter imperial, por lo cual también se buscó obtener un buen número de imágenes con los fotógrafos más afamados de la época.

En la Colección Pérez Salazar podemos ver que el coleccionista se interesó también en obtener una selección de los mejores encuadres de la emperatriz con diversos fotógrafos de la época la (Imagen 32 y 33) originalmente esta *carte de visite* es de la autoría de Disdéri en su estudio de París, la importancia de esta en la colección radica en el conocimiento y el ojo entrenado que tuvo en seleccionar un encuadre diferente a lo acostumbrado en imágenes de gobernantes. La imagen se encuentra descrita por Enrique Fernández Ledesma en donde menciona una descripción a detalle:

Carlota Amalia, Emperatriz de México, que tantas pautas dio a la metrópoli y al país con la refinada distinción de sus maneras y de sus modas. El sombrero “medio Directorio”, con bridas de listón anudadas al cuello, y el magnífico abrigo de “reps” de seda y pieles de nutria, hacen de esta figura uno de los más adorables modelos de recato gracioso y de rica y ponderada elegancia. Retrato de 1866. Fot. De A. Martínez y Cía. Colección Fernández Ledesma.<sup>189</sup>



32. Carlota, A. Disdéri, París, ca. 1866, BNAH-INAH, No. Inv. 1758, Colección Pérez Salazar.

33. Reverso de carte deviste, A. Disdéri, París, ca. 1866, BNAH-INAH, No. Inv. 1758, Colección Pérez Salazar.

En la descripción de Fernández Ledesma hace mención a la autoría del fotógrafo A. Martínez y Cía., se trata del ejemplar de su colección, lo cual indica que a partir del original de Disdéri se hicieron copias que se vendieron en México, también nos habla de ambas colecciones la de Pérez de Salazar y la de Ledesma en donde parece ser que trataron de coleccionar lo más selecto del Segundo Imperio. En otra imagen podemos observar al fondo la escena con gran soltura de Maximiliano sentado y de frente a la cámara junto con Francisco José I, dos de

<sup>189</sup> Fernández Ledesma, *op. cit.* p.80

sus hermanos se muestran interesados en una lectura de pose fotográfica, los elementos con los cuales el fotógrafo los representó son en una habitación de amplios cortinajes libros. Ante una actitud cotidiana, nos muestran un espacio más donde la casa fotográfica mexicana Valletto y Cía, la reproducen para el año ca. 1867, en el mismo año del fin del Imperio (Imagen 34).



34. Maximiliano y sus hermanos, Valletto y Cía., ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv. 1775, Colección Pérez Salazar.

Las fotografías de Maximiliano fueron reproducidas por diversos fotógrafos mexicanos a partir de la pintura, para ofrecer al público los diversos escenarios en Europa, mostrando lugares que los mexicanos deseaban conocer. El suceso más significativo fue en Trieste, en donde la Comisión Mexicana ofreció la corona al archiduque Fernando Maximiliano en Miramar, se trata de un óleo elaborado por Cesare dell'Acqua, realizado en Miramar y reproducido en *carte de visite* (Imagen 35).



35. Comisión mexicana en Miramar, Valletto y Cía., ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv 1777, Colección Pérez Salazar.

En Trieste, Italia la imagen de frente y en primer plano de los miembros de la Comisión Mexicana izquierda a derecha a: José Hidalgo, Antonio Escandón, Ángel Iglesias, Del Valle, Adrián Woll, José de Landa; sentados: Ignacio Aguilar Marocho, José Gutiérrez Estrada, Antonio Suarez Peredo, Francisco Javier Miranda, Joaquín Velázquez de León La fotografía en formato *carte de visite* fue realizada por el fotógrafo Malovich, en Trieste, ca. 1863 y reproducida en México por Joaquín Martínez, fotógrafo poblano (Imagen 36).



36. Comisión mexicana en Miramar, Joaquín Martínez, ca. 1867, BNAH-INAH No. Inv. 1763, Colección Pérez Salazar.

¿Quiénes eran los imperialistas? Ellos fueron los colaboradores más cercanos del emperador. Este grupo tenía características muy especiales socialmente y particularmente. Por ejemplo:

[...] ... un grupo de hombres experimentados y cultos, pero también elitistas, racistas y bastante condescendientes hacia los compatriotas que pretendían gobernar. [Más adelante escribiré] Los hemos visto aquí, retratados de cuerpo entero, como buenos burgueses más o menos liberales, no excesivamente demócratas, cazadores de un orden que los eludía siempre, dirigentes de un pueblo que a casi todos horripilaba.<sup>190</sup>

Más allá de los méritos intelectuales de cada uno, la opinión negativa sobre los imperialistas era compartida en distintos bandos. El príncipe Carl von Khevenhüller-Metsch, (Imagen 37 y 38) auxiliar de Maximiliano, escribió en sus memorias lo que pensaba sobre el grupo de mexicanos que apoyaban a la monarquía. Su opinión acerca de ellos:

[...] Generales sin ejército, abogados arruinados, ministros que habían servido ya bajo todos los presidentes: en conjunto, gente que había vendido sus

---

<sup>190</sup> Erika Pani, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001, p. 191.

convicciones políticas al mejor postor. ¡Con estos hombres quería Maximiliano fundar su imperio! Éstas eran las columnas que debían sostener el edificio de sus esperanzas y prestarle sus fuerzas para la gigantesca obra de fundar una monarquía.<sup>191</sup>



37. Carl Khevenhüller-Metch, Desconocido, ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv. 288, Colección Pérez Salazar .

38. Carl Khevenhüller-Metch, Desconocido, ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv. 292, Colección Pérez Salazar.

La ciudad se convirtió en un escenario alrededor de la llegada Imperial y se hizo una gran difusión, el país se encontraba en plena euforia y es indudable que la fama de los emperadores fue precedida por sus fotografías. Todo esto fue posible a partir del formato de *carte de visite* que permitió reproducir la imagen en grandes cantidades. A partir de este momento se había logrado un nuevo instrumento de comunicación activador de la memoria, de esta manera inició una nueva fase de la historia del retrato.<sup>192</sup> Precisamente, esto fue lo que se dio en México con las producciones fotográficas de la corte de Maximiliano, de

---

<sup>191</sup> *Idem*, p. 285.

<sup>192</sup> Aguilar Ochoa, *op cit.*, p.33.



personajes europeos, así como políticos, gobernadores, arzobispos y artistas nacionales.

Las fotografías en *carte de visite* circularon entre los estratos sociales más altos, creando nuevas necesidades que surgieron a partir de mostrarse ante la sociedad: el buen gusto personal como lujo y elegancia, posición social, una representación objetiva del “yo” como individuo moderno.”<sup>193</sup> Esto tuvo que ver con la circulación de las imágenes que pareció permitir el conocimiento popular de las personas que no estaban al alcance, era una necesidad privada de poder mirar una y otra vez, sus rasgos físicos y su forma de vestir, cómo un acercamiento a la intimidad del personaje retratado en este caso. Un buen ejemplo: los emperadores que llegaban a gobernar como lo señala Patricia Massé:

La originalidad de estos retratos residía en su pública exhibición. Se trata del comienzo de la cultura visual del cuerpo, que hasta ese momento sólo se aceptaba para los santos o los héroes. La tarjeta de visita era como un pequeño escaparate en el que podían apreciarse personas ordinarias y extraordinarias, cuyo rostro, cuerpo y ropajes podían ser mirarlos hasta la saciedad.<sup>194</sup>

En México las tarjetas de visita se conservaron entre los coleccionistas, más tarde se pondría de moda anexarlos en álbumes fotográficos, de esta manera el vínculo familiar se mantenía fuerte mediante él y los lazos de sangre quedaban asentados y de cierta forma venerados mediante los retratos de los miembros del árbol genealógico en el álbum.<sup>195</sup> Las imágenes de Maximiliano y la emperatriz se reprodujeron al máximo pues en la Colección Pérez Salazar aparecen 16 representaciones de los emperadores, en diversas poses y tomadas por diversos fotógrafos de la época. Incluso la compañía fotográfica Cruces y Campa vendió su imagen acompañada en el reverso de una pequeña semblanza o nota biográfica:

“Fernando Maximiliano José. Aceptó el trono, de México la que fue elevado por decreto de la junta de notables de 10 de Julio de 1863 en 10 de abril de 1864.

---

<sup>193</sup> Oscar Colorado Nates, *Retrato y fotografía*, en <https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/> (29 de octubre de 2019).

<sup>194</sup> Massé Zendejas, *op. cit.*, p. 17.

<sup>195</sup> Perrot; Michelle, *Historia de la vida privada*. Vol. VIII, México, Taurus, 2017, p. 128.

Llegó a México en 12 de junio del mismo año y ejerció el poder hasta el día 15 de mayo de 1867, en que cayó prisionero en la ciudad de Querétaro. Juzgado por, un consejo de guerra y sentenciado a muerte fue fusilado en el cerro de las Campanas el día 19 de Junio del mismo año”<sup>196</sup>

Los retratos de los emperadores fueron difundidos ampliamente, como se puede constatar en la colección Pérez Salazar, los acontecimientos más fotografiados fueron la petición para gobernar el país, su imagen en Europa y el final del Imperio con el fusilamiento en el cerro de las Campanas en Querétaro.

En la colección podemos encontrar la fotografía del Pelotón de fusilamiento, en donde aparecen fotografiados de izquierda a derecha: Jesús Rodríguez, Marcial García, Ignacio Lerma, Máximo Valencia, Ángel Padilla, Carlos Quiñones, Aureliano Blanquet y el Capitán Simón Motemayor. También la indumentaria de Maximiliano fue parte de la cobertura fotográfica del hecho, el frac y el chaleco baleado, que cuelga sobre un perchero, en el espacio vacío del estudio fotográfico (Imagen 39 y 40).

Esta serie de fotografías han sido atribuidas al fotógrafo François Aubert quien tomó los retratos oficiales de Maximiliano y Carlota como emperadores de México y las fotografías del cadáver del emperador, sus ropas y ataúd, así como su comercialización en Europa. La importancia de estas imágenes fue el gran número de copias que se vendieron, hacen que esta serie se considere un antecedente del "foto reportaje".<sup>197</sup> Para su comercialización las imágenes fueron también reproducidas por el francés Agustín Peraire quien estuvo activo en la ciudad de México entre 1864-1867, durante el imperio de Maximiliano. Según ejemplares identificados de su trabajo su estudio se ubicó en la 2ª calle de Plateros N° 4 (hoy Avenida Francisco I. Madero) y posteriormente se cambió a la calle de San José de Real (hoy Isabel la Católica). Tras el fusilamiento de Maximiliano editó grabados alegóricos con iconografía del emperador, que comercializó en formato *carte-de-visite* (Imagen 41 y 42). Los ejemplares que se encuentran en la

---

<sup>196</sup> Reverso de tarjeta de visita, Nota biográfica de la imagen de Fernando Maximiliano, Colección Pérez Salazar, Cruces y Campa, BNAH-INAH, No. De Inv. 110, ca. 1867.

<sup>197</sup> Patricia Priego y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos...*, op. cit, pp. 45-49.

colección Pérez Salazar están identificados al reverso con la firma manuscrita de A. Peraire, en este caso es posible que solamente se dedicará a la edición y venta de imágenes del imperio en impresiones en la técnica de albúmina y en formato *carte de visite*.



39. Pelotón de fusilamiento, Agustín Peraire, ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv 1764, Colección Pérez Salazar.



40. Frac y chaleco de Maximiliano, Agustín Peraire, ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv. 271 y 412, Colección Pérez Salazar.



41. Alegoría de Maximiliano y Carlota, Agustín Peraire, ca. 1867, BNAH-INAH, No. Inv 276, Colección Pérez Salazar.

42. Gabinete de Maximiliano, Agustín Peraire, ca. 1867, BNAH-INAH, No. 298, Colección Pérez Salazar.

Sobre la comitiva que acompañó a Maximiliano podemos destacar la figura de Miguel Miramón que fue muy fotografiado como lo podemos observar en la colección, en *El libro secreto de Maximiliano* a manera de anecdotario narró su percepción acerca de Miguel Miramón:

Entro al colegio militar en 1846. Debido a su buena inteligencia ascendió en un año a cabo y después a sargento, y como oficial de artillería á los grados de subteniente. Comenzó en esta época a entregarse a su pasión por el juego. Siendo capitán de cazadores de infantería en Toluca, perdió un día de dinero de su compañía, de que era depositario, y para librarse de un compromiso, cayó, sable en mano, como la persona con quien había jugado y le hizo devolver el dinero. Cuando triunfó el Plan de Ayutla, Miramón que mandaba un batallón de cazadores se adhirió al nuevo orden de las cosas y fue enviado por Álvarez como teniente coronel del 11º. Batallón de línea recibiendo la orden de ir a someter la Sierra de Zacapoaxtla, donde los conservadores organizaban su

resistencia. Durante la marcha, Miramón hizo aprehender a Benavides, y a la cabeza de la fuerza.<sup>198</sup>



43. Miguel Miramón, Cruces y Campa, ca. 1870, BNAH-INAH, No. de Inv. 419, Colección Pérez Salazar.

Más de diez fotografías en *carte de visite* de Miguel Miramón se encuentran en la colección, bajo diversas autorías entre ellas las de Cruces y Campa, Aguste Peraire y la compañía de Montes de Oca (Imagen 43). Miguel Miramón uno de los personajes clave del Segundo Imperio fue nombrado Gran mariscal de los ejércitos después de su regreso de Alemania en donde aprendió táctica militar. Su imagen fue ampliamente difundida, ante la cámara aparece en una actitud muy solemne cuando vestía traje militar (Imagen 36) y en otras mantiene una posición más usual, lo cual nos refiere que para la década de los años sesentas del siglo XIX la sociabilización con la cámara era de lo más común en la alta burguesía.

---

<sup>198</sup> José María Sandoval, *Los traidores pintados por sí mismos. El libro Secreto de Maximiliano, en que aparece la idea que tenía de sus servidores*, México, Imprenta del gobierno en Palacio, 1867, p.27.



44. Miguel Miramón, Agustín Peraire, ca. 1867,  
No. Inv. 603, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

De acuerdo con Aurelio de los Reyes la figura de Miramón fue de gran popularidad, se le admiraba por su juventud audacia y valor, arrojo y estrategia militar y porque se convirtió en el caudillo defensor de los principios conservadores, particularmente de la religión católica, aceptados por la mayor parte de la sociedad. Era conocido como el “joven macabeo”. Ocupó la presidencia del país después de Zuloaga, a los 26 años de edad. Su fotografía en *carte de visite* inicio la venta pública y masiva de imágenes de presidentes de la República (Imagen 44) fue adquirida y coleccionada y se convirtió en figura familiar imprescindible en los álbumes de retratos de familia, lo cual indica su popularidad.<sup>199</sup> A raíz del fusilamiento ocurrido en el cerro de las Campanas en Querétaro la imagen imperial fue difundida ampliamente, en el caso de los Miramón, dentro de la colección podemos encontrar la imagen de Concepción Lombardo quien fuera su esposa quien escribió *Memorias*<sup>200</sup> en primera persona

---

<sup>199</sup> Aurelio de los Reyes, *op. cit.* p.143.

<sup>200</sup> Concepción Lombardo de Miramón, *Memorias*, México, Porrúa, 1980, 1012 p.

se trata de un diario en donde consignó a través de una mirada femenina y de corte conservador, los principales acontecimientos de la vida política del México que le tocó vivir como la Intervención francesa, Segundo Imperio y la República bajo la presidencia de Benito Juárez.



45. Concepción Lombardo de Miramón, Cruces y Campa, ca. 1867, No. Inv. 287, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

La *carte de visite* que se conserva en la colección Pérez Salazar (Imagen 45) nos muestra a Concepción Lombardo posando sentada de perfil, en su mano derecha sostiene el retrato en forma de óvalo de Miguel Miramón, a su vez ella lo contempla. Esta imagen emblemática muestra como un retrato ofrece una lectura en dos líneas, en primer lugar, como un detonante de la memoria en donde podemos entender a partir de la contemplación de otro retrato como se recurre a la añoranza del pasado por parte de un deseo explícito al fotógrafo y en segundo lugar a partir del hecho histórico del fusilamiento en el Cerro de las Campanas en

Querétaro, ocurrido el 19 de junio de 1867 en donde se puso fin al Segundo Imperio y la vida de Maximiliano, Tomás Mejía y Miramón, entonces podemos entender la puesta en escena de la fotografía de Concepción Lombardo.

En la colección Pérez Salazar son abundantes las imágenes de los integrantes más significativos del Segundo Imperio, podemos encontrar representaciones de las Damas del Imperio (Imagen 46) en donde aparece al centro de pie y en tres cuartos la emperatriz Carlota coronada, alrededor del marco el emblema: "religión, independencia y unión". Esta *carte de visite* fue elaborada por Julio Valleto y es considerado como uno de los primeros fotomontajes realizados en México.<sup>201</sup> La pieza, conocida como "Damas de Palacio" representa sobre un fondo con el emblema imperial, a la emperatriz Carlota rodeada de 20 rostros, todas ellas enmarcadas entre palmeras y cactáceas, en este caso aparecen los rostros de frente y algunos de perfil, mostrando suntuosidad imperial, también se dieron a conocer públicamente para el coleccionismo de la época.

---

<sup>201</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía...*, *op. cit.*, p. 69.





46. La emperatriz Carlota y damas Imperiales, Valleto y Cía., ca. 1866, No. Inv. 425, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

Bajo la autoría de los fotógrafos de la Compañía Valleto posaron gran parte de los miembros del Segundo Imperio, esta compañía estuvo activa de 1865-1915 y constituida por los hermanos Julio, Guillermo y Ricardo Valleto. Sus orígenes se remontan hacia 1865, con la sociedad Sagredo y Valleto la cual estaba ubicada en la calle de Vergara N° 7 en la Ciudad de México. En su estudio de la calle de

Vergara se retrataron las "Damas de la Corte" de Carlota, portando la insignia de la emperatriz, por lo que es probable que los Valletto hayan tenido cierto arreglo "oficial", que posteriormente le permitió a Julio realizar un interesante fotomontaje con sus retratos.<sup>202</sup> De acuerdo con Claudia Negrete se trataba probablemente de la primera vez que "las mujeres mexicanas tenían cierto peso político al cumplir funciones oficiales de Estado".<sup>203</sup> En las imágenes aparecen en general de pie y posando de cuerpo completo, con vestidos amplios característicos de la década de los años sesentas (Imagen 47). Eran mujeres de la alta sociedad mexicana las cuales tenían la premisa de acompañar a la emperatriz Carlota de paseo, en bailes y tener rodeada a la pareja imperial (Imagen 48 y 49).



47. Josefa de Iturbide, Valletto y Cía., ca. 1866, No. Inv. 184, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

---

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> Claudia Negrete Álvarez, Valletto hermanos..., *op. cit.*, p. 129.

La presencia Imperial en el estudio de los Valletto los validó como los favoritos de la época por lo tanto fueron parte de la comercialización de su imagen, se dedicaron sólo a fotografiar al sector burgués de la época y a través de estas imágenes podemos entender la proyección del Segundo Imperio.



48. Princesa Salm Salm, Valletto y Cía., ca. 1866,  
No. Inv. 1910, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.



49. Josefa Varela, Valletto y Cía., ca. 1866,  
No. Inv. 405, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

En la colección Pérez Salazar la sección de los hombres cercanos a Maximiliano también figura Tomás Mejía quien posó para la cámara de François Aubert, (Imagen 50) la imagen del general se volvió relevante a partir del fusilamiento en el cerro de las Campanas su representación se vuelve importante como un personaje clave en el Segundo Imperio, se le recordó más por su muerte que por la trayectoria antes del Imperio. Participó en la Intervención estadounidense, en el plan de Sierra Gorda y la Guerra de Reforma de 1857-1860,

siempre fue de la facción conservadora, aunque 1863 con la Intervención francesa no fue partidario, sin embargo, sí fue defensor del Imperio de Maximiliano en donde percibía que de esa manera podría librarse el país de la invasión francesa, recibió el grado de Gran Cruz de la Orden del Águila Mexicana por parte de Maximiliano.



50. Tomás Mejía, Aubert y Cía., ca. 1867,  
No. Inv. 167BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

Francisco Pérez de Salazar trato de obtener una muestra representativa de los principales personajes del Segundo Imperio con piezas importantes y de los fotógrafos de la época, podemos encontrar una gran diversidad y maneras de representación de la corte en fotomontajes y alegorías que fueron elaboradas después del fusilamiento en el Cerro de las Campanas es importante aclarar que para cada personaje que seleccionó se deben puntuales trabajos biográficos en cada caso y como conjunto nos acerca el coleccionista a la historia de los rostros, cuerpos y poses de esa construcción que fue el Segundo Imperio, no obstante

esto es sólo una muestra representativa de lo que hay en la colección. El conocimiento histórico que tenía Pérez Salazar acerca de los principales actores nos habla a través de las *cartes de visite* su postura política de facción conservadora.

Hay imágenes miembros del clero en especial el de Antonio de Labastida y Dávalos (Imagen 51); figuras militares y civiles como Ignacio Trigueros (Imagen 52), gobernador del Distrito Federal; José Fernando Ramírez, (Imagen 53) ministro de Relaciones Exteriores y gran bibliófilo José María Lacunza, (Imagen 54), ministro de Hacienda; y los más allegados al Imperio como: Ramón Méndez, Miguel Miramón y Tomás Mejía. De estos personajes se hicieron diversos montajes, en los que aparecen junto a Maximiliano (Imagen 55, 56 y 57).



51. Antonio Labastida y Dávalos, ca. 1867, No. Inv. 49, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

52. Ignacio Trigueros, Cruces y Campa, ca. 1867, No. Inv. 583, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

53. José Fernando Ramírez, Cruces y Campa ca. 1867, No. Inv. 599, BNAH-INAH; Colección Pérez Salazar.

54. José María Lacunza, Cruces y Campa, ca. 1867, No. Inv. 171, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.



55. Maximiliano, Mejía, Carlota, Miramón y Méndez, Vallete y Cía., ca. 1867, No. Inv. 1783, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.
56. Mejía, Maximiliano, Méndez, Miramón y Vidaurri, Agustín Peraire, ca. 1867, No. Inv. 1760, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.
57. Carlota y Maximiliano, Miramón, Mejía y Méndez. Vallete y Cía, ca. 1867, No. Inv. 1788; BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.



58. Benito Juárez, Atribuida a Cruces y Campa, Ca. 1867, No. Inv. 272, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

En la colección también pude advertir que hay pocos ejemplares sobre el periodo histórico de la República Restaurada, sólo hay dos ejemplares de *cartes de visite* de Benito Juárez (Imagen 58 y 59), una de su esposa Margarita Maza (Imagen 60) y dos más de sus hijas (Imagen 61 y 62). En este aspecto puedo interpretar que probablemente el coleccionista Pérez Salazar decidió sólo incorporar una pequeña muestra de la familia Juárez para dar continuidad a su colección con la temática de gobernantes mexicanos y el relato histórico constituido con las principales figuras de la historia nacional.

La escasez de imágenes fotográficas de Juárez en comparación con la figura de Maximiliano en la colección nos indica también como se constituyó el mercado fotográfico, la figura de Juárez probablemente no fue tan popular en las últimas tres décadas del siglo XIX para su venta. Desde la perspectiva de la facción conservadora del México decimonónico, la imagen de Juárez no fue considerada



para su preservación, las Leyes de Reforma que estableció y la nacionalización de los bienes de la iglesia definitivamente lo mantendrían como un enemigo de los intereses de los grupos de poder.

En este punto es importante preguntarme si existe desde la perspectiva del coleccionista Francisco Pérez Salazar una posición política desde la cual configuró su colección. A partir de la revisión de sus antecedentes biográficos y la proporción que hay de los personajes políticos de la facción conservadora es probable que sólo consideró dos retratos de Juárez para completar lo que corresponde a los gobernantes de México, sin embargo, hay otra posibilidad y se debe a las pocas imágenes fotográficas que hubo de Juárez en circulación.



59. Benito Juárez, Joaquín Martínez, ca. 1872,  
No. Inv. 278, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

Desde la prensa existen abundantes testimonios de caricaturas de diversa temática la imagen de Benito Juárez desde la perspectiva de Justo Sierra la describió con “un impasible rostro oscuro, su mirada rarísima vez endulzada bajo las dos alas de cuervo de sus cejas densas [...]”.<sup>204</sup> Desde la gráfica, en el periódico *La Orquesta*, el caricaturista Constantino Escalante lo trazó con exageradas cejas que, como bien ha registrado Esther Acevedo, lo distinguió dentro de un vocabulario específico. La misma autora puntualiza cómo se fue erigiendo el perfil del benemérito, quien pasó de un hombre adusto, levente caricaturizado, a un ser monstruoso.<sup>205</sup>

Es importante destacar que a través del tiempo se fue modificando la percepción de la imagen y las acciones políticas que representó Juárez a pesar de no contar con un amplio repertorio fotográfico como el de Maximiliano, de acuerdo con Irma Hernández, en una revisión historiográfica a partir de seis biógrafos concluye que: “existió una estrecha relación entre el positivismo, Juárez y la identidad nacional, al grado que con el paso del tiempo se llegó a crear una imagen depurada del héroe zapoteco”.<sup>206</sup> Señala también que:

El estado buscó mantener el poder a través de la imposición de una línea histórica, en la que los personajes que son considerados como los héroes de la patria tienden a validar sus acciones políticas; por ello es que buscan interpretar a la historia a fin de que esta los respalde como legítimos herederos de la nación y para ello emplearon a los personajes para crear una especie de genealogía de la continuidad y de ahí la importancia de las biografías.<sup>207</sup>

De esta perspectiva la colección Pérez Salazar nos indica cómo en el aspecto político por parte del coleccionista hubo una selección para considerar incluir la

---

<sup>204</sup> Justo Sierra, “La Reforma triunfante” en *Juárez: su obra y su tiempo*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 482.

<sup>205</sup> Acevedo, Esther. “Don Benito bajo el lente de los caricaturistas, 1861-1872” en *Juárez bajo el pincel de la oposición*, México, Universidad Autónoma Benito Juárez, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, Recinto de Homenaje a Juárez, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2007, pp. 15-53.

<sup>206</sup> Irma Hernández Bolaños, *Juárez en la Intervención. Algunas visiones historiográficas*, México, Tesis para obtener el título de licenciada en Historia FES-Acatlán, UNAM, enero de 2005. pp. 254-255.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 255.

imagen de Juárez, sin embargo, la muestra es representativa y permite una línea de continuidad histórica del personaje emblemático que fue Juárez.



60. Margarita Maza, Cruces y Campa, ca. 1870,  
No. Inv. 279, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.



61. Manuela Juárez, Atribuida a Cruces y Campa, ca. 1870,  
No. Inv. 281, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

62. Felicitas Juárez, Atribuida a Cruces y Campa, ca. 1870,  
No. de Inv. 283, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

### 3.2 Gobernantes Mexicanos

La colección Pérez Salazar tiene una sección dedicada a los Gobernantes de México, esta serie de *carte de visite* fueron elaboradas por la Compañía fotográfica Cruces y Campa<sup>208</sup> la cual fue denominada editorialmente como:

---

<sup>208</sup> La Sociedad fotográfica Cruces y Campa se especializó en fotografía de estudio, exteriores y conformó con sus proyectos editoriales una línea de obras en serie de *carte de visite* y vistas estereoscópicas. Estuvo integrada por Antíoco Cruces y Luis Campa en la ciudad de México de 1862 a 1879, año de su separación. Durante los diecisiete años de actividad, constituyeron uno de los gabinetes retratísticos más afamados de la capital. En sus inicios incursionaron en la edición de vistas estereoscópicas, pero su trabajo más relevante fue la edición de series de gobernantes y particularmente de tipos populares mexicanos. El primer reconocimiento a la calidad de sus trabajos también ocurrió ese año, cuando obtuvieron una medalla de plata "por el mérito civil". Esta premiación se dio en el marco de una exposición nacional de productos industriales, agrícolas, mineros y de obras de arte, efectuada en la capital, con motivo de preparar la asistencia de la delegación mexicana a la Exposición Universal de París de 1867. Patricia Massé Zendejas,

*Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación.*

Un estudio reciente de Patricia Massé, ofrece puntualmente como la compañía fotográfica llevo a cabo este proyecto “en una época de pleno auge mercantil de los retratos en *carte de visite* y de prestigio comercial de la firma fotográfica Cruces y Campa”.<sup>209</sup> En la revisión de esta serie pude advertir que para Francisco Pérez Salazar fue fundamental introducir en su colección un relato de la historia nacional a partir de los personajes principales que han sido parte de los procesos políticos desde la Independencia hasta el Porfiriato, en este caso una secuencia histórica de los rostros de los principales gobernantes de México.

El relato inicia con la imagen de Agustín de Iturbide (Imagen 63) y termina con la de Porfirio Díaz (Imagen 64) la serie que se conserva en la colección Pérez Salazar está constituida de 30 ejemplares en formato de *carte de visite*, de acuerdo con Patricia Massé la edición estaba posiblemente conformada de 53 o más ejemplares y la primera edición fue realizada entre los años de 1874 y 1877, y la segunda entre 1884 y 1894. Estas *cartes de visite* tenían la característica de que al reverso de cada una se encuentra impresa una breve biografía del personaje retratado, esta redacción estuvo a cargo del grabador Basilio Pérez Gallardo<sup>210</sup>, pues así lo consigna cada ejemplar al reverso.

---

*Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p.30.

<sup>209</sup> Patricia Massé Zendejas, *Fotografía e Historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*, México, INAH, 2017, 290 p. 24.

<sup>210</sup> Basilio Pérez Gallardo fue un impresor tipográfico con experiencia de más de veinte años al frente de su establecimiento situado en la calle de Alfaro número 14, en el cuartel menor 5 de la Ciudad de México. Fue un hombre de ideas políticas liberales y partidario del federalismo, diputado del Congreso Constituyente de 1857; además, había participado en la redacción de la propia Constitución. En 1869 ya había sido nominado socio honorario de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. También fue autor de algunos textos históricos: *Martirología de los defensores de la independencia de México, 1863-1867: noticias de las batallas, acciones y escaramuzas habidas entre el ejército intervencionista y las fuerzas republicanas*, impreso en 1875. Esta trayectoria social y política permite confirmar a Pérez Gallardo como el autor intelectual de la información que llevo en su reverso cada uno de los retratos de la *Galería* en tal sentido no solamente fue el impresor, sino el responsable del contenido de la parte escrita. Massé Zendejas, *Fotografía e historia nacional... op. cit.* p.46.



63. Agustín de Iturbide, Cruces y Campa, ca. 1875, No. Inv. 444, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

Las *carte de visite* que conformaron la Galería de Gobernantes Mexicanos se vendieron de manera individual, “las piezas sobrevivientes hoy en día llevan a considerar la posibilidad de que el comprador estuviera en libertad de formar su propia colección, según sus preferencias, tendencias políticas o su postura ideológica”.<sup>211</sup> La idea de realizar un proyecto editorial de esta naturaleza puede entenderse en dos sentidos: a partir de la influencia del comercio fotográfico que se estableció en Europa principalmente en España, Francia e Inglaterra con la circulación de colecciones fotográficas de personajes notables, artistas y los principales gobernantes de la época, esta tendencia permaneció en el país y fue aprovechada por la compañía fotográfica Cruces y Campa durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada en pleno furor nacionalista que se manifestó en el pasado mexicano. Era esencial conocer los rostros de los que gobernaron el país, como los protagonistas del proceso de Independencia por ejemplo, las biografías dejaban una enseñanza para quien las adquiría, en una narración de vida de tipo

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 30.

heroico en algunos casos, otras en datos generales pues el espacio era reducido en el reverso de las *carte de visite*.

En este contexto el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada con la constante agitación política se buscaba una pacificación del país en donde también fue punto de inflexión intentar establecer una soberanía y elevar a rango constitucional las leyes de Reforma. Desde 1867 con el liberalismo instaurado en el país se buscó un conocimiento del país, basado en el desarrollo de una cartografía científica, el estudio de la geografía y sus procesos sociales. Se buscaba un nacionalismo basado en el conocimiento del país como una consigna liberal, "... un estado puede llegar a convertirse en nación en virtud de una política coherente de integración y participación política social, y con una creciente lealtad, identificación, sentimiento nacional del conjunto de sus habitantes, originada en su política"<sup>212</sup> De estas iniciativas en el discurso del gobierno nacionalista surgió la propuesta del editor 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 la época prehispánica hasta la consumación de la independencia, de ese trabajo resultaron cuatro volúmenes en los cuales se incluyeron los retratos de los personajes<sup>213</sup>

Con el gobierno de Porfirio Díaz que deseaba figurar internacionalmente y buscar un reconocimiento del país por sus progresos se apoyó directamente en la élite política para transmitir de manera comunitaria la idea de la nación mexicana basada también en el conocimiento del país. De acuerdo con Ernest Renan:

Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (se entiende, la verdadera), he ahí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho

---

<sup>212</sup> Joachim Köning Hans, "Reflexiones teóricas acerca del nacionalismo y el proceso de formación del estado y la nación en América latina" en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, T. XXXVIII, México, 1995, p.18-19.

<sup>213</sup> Ignacio Manuel Altamirano [et.al.]; *Hombres ilustres mexicanos: biografías de los personajes notables antes de la conquista hasta nuestros días*. Tomo 1-4, México, Imprenta I. Cumplido, 1874.

grandes cosas juntos, querer seguir haciéndolas aún, he ahí las condiciones esenciales para un pueblo.<sup>214</sup>

La creación de la serie de gobernantes mexicanos va en ese tenor de acuerdo a su construcción editorial era conocer los rostros de los hombres que han dado gloria y han sido parte de la historia mexicana, en la colección Pérez Salazar aparecen personajes políticos de todas las facciones, cada uno retratado de manera oficial para resaltar su jerarquía política por lo que también de manera solemne se porta la vestimenta.



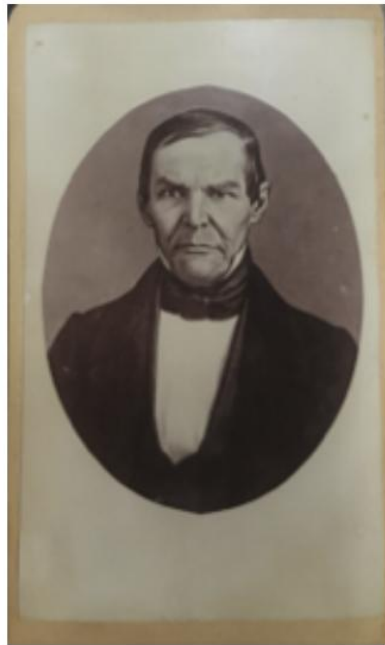
64 Porfirio Díaz, Cruces y Campa, ca. 1875, No. Inv. 110, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

---

<sup>214</sup> Ernest Renan, ¿Qué es una nación?, [http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/obrasjuridicas/oj\\_20140308\\_01.pdf](http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/obrasjuridicas/oj_20140308_01.pdf) (11 de mayo de 2020).



En la colección Pérez Salazar podemos encontrar las cartas de viste de los gobernantes en algunos casos se consignó al reverso en la biografía el cargo que ostentaban: D. José María Bocanegra, General Anastasio Bustamante, D. Javier Echeverría, General D. José Joaquín de Herrera, José Justo Corro, General Manuel Gómez Pedraza, General Valentín Canalizo, General Don Nicolás Bravo, General D. Miguel Barragán, Lucas Alamán, Lic. D. Pedro Vélez, General Vicente Guerrero, Lic. Antonio Joaquín Pérez, Miguel Domínguez, General Guadalupe Victoria General D. Pedro Celestino, General D. Luis Quintanar, D. Mariano Michelena, D: Manuel de la Bárcena, D. Agustín de Iturbide y Arambura, Lic. D. José María Bocanegra, General D. Pedro María Anaya, General Martín Carrera, General José Joaquín Herrera, General Mariano Salas (Imagen 65), Conde la Casa de Heras (Imagen 66) y Pedro María Anaya, anverso y reverso (Imagen 67 y 68).



28

GENERAL  
**D. Pedro María Anaya.**  
*Como sustituto se encargó del poder en 2 de Abril de 1847 cesando en 20 de Mayo del mismo año.*  
*Como interino en Querétaro funcionó del 13 de Noviembre de 1847 al 8 de Enero de 1848.*

65. Mariano Salas, Cruces y Campa, ca. 1875, No. Inv. 612, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

66. Conde de la Casa de Heras, Cruces y Campa, ca. 1875, No. Inv. 430, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

67. Pedro María Anaya, Cruces y Campa, Ca. 1875, No. Inv.471, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

68. Reverso del retrato de Pedro María Anaya, Cruces y Campa, ca. 1875, No. Inv.471, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

### 3.3 Los tipos populares en la colección Pérez Salazar.

Es bien sabido el interés que causan las fotografías de tipos populares mexicanos en el mundo del coleccionismo, también por investigadores y especialistas en la historia de la fotografía. Dada su singularidad existió una gran demanda extranjera y nacional al grado de convertirse en un intercambio importante de series fotográficas entre los altos círculos sociales de finales del siglo XIX y en el inicio del siglo XX. Tan alta llegó a ser la demanda de imágenes y de diversos métodos de intercambio, que incluso se conformó un mercado nacional muy dinámico. Esta significativa actividad fotográfica dio como resultado, que los fotógrafos mexicanos produjeran obras muy valoradas por clientes y coleccionistas. Otra consecuencia de esta enorme actividad comercial tuvo como resultado la formación de las primeras grandes colecciones privadas, algunas de las cuales han sobrevivido y conforman en gran medida los acervos institucionales de la actualidad como el caso de la colección Pérez Salazar en donde podemos encontrar también una pequeña parte dedicada a este tipo de imágenes, es por ello importante dar un contexto general de los tipos populares y quienes fueron los fotógrafos más importantes con un ejemplo de su producción y para finalizar este apartado mostrar la diversidad de *cartes de visite* de tipos populares nacionales que reunió el coleccionista.

La circulación de las imágenes fotográficas de tipos populares podemos establecerla entre los años de 1859 a 1870, que comprende los periodos históricos de la Intervención Francesa y el Segundo Imperio, que son particularmente decisivos para comprender un desarrollo y un estilo que permeo durante la segunda mitad del siglo XIX. Estas fotografías tienen particularidades muy específicas debido a que la mayor influencia fue la mirada extranjera en este caso la francesa que bien han denominado Aguilar Ochoa y Alfonso Milán como “La otra Intervención francesa”<sup>215</sup> debido a que en 1858 llegaron diversos enviados

---

<sup>215</sup> Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, “La otra intervención francesa en México. Los tipos populares en entre 1859-1870”, en *Dimensión Antropológica*, núm. 64, México, INAH, 2015.

del gobierno francés para un reconocimiento del país, en el ámbito geográfico, costumbres y de cómo eran los mexicanos.

Recordemos que evidentemente era un periodo de guerras y de expansión colonialista, así que la mirada estaba totalmente dirigida a retratar al “otro”, todo lo que pareciera exótico en la mirada extranjera. Estos enviados del ejército francés eran viajeros, artistas, científicos, arqueólogos en algunos casos eran comerciantes o su presencia e interés en el país fue para la búsqueda de una estabilización a través de negocios. La importancia de estos extranjeros en el país radica en cómo a través de su mirada dejaron importantes vestigios históricos como diarios, álbumes litográficos, además un importante registro fotográfico acerca de los monumentos, plazas, calles, zonas rurales, y retratos del México decimonónico.

Con esta perspectiva se dio continuidad a una etapa de conocimiento a través de la imagen que dio inicio en las primeras dos décadas del siglo XIX con el uso de la litografía, destaca una importante producción editorial en la capital y de manera paulatina se incursionó en las corrientes literarias, de las cuales el costumbrismo<sup>216</sup> fue una de las que mejor integró texto e imagen, se considera a Claudio Linati como quien introdujo la litografía en nuestro país en el periódico crítico y literario *El Iris*, fundado en 1826, en donde dio a conocer una de las representaciones más tempranas del pueblo mexicano. En ese mismo año salió del país llevando consigo una colección de dibujos a la acuarela sobre trajes y

---

<sup>216</sup> La representación visual y la descripción literaria de aquellos elementos considerados típicos del país no fue un fenómeno netamente nacional. Era consecuencia del romanticismo, corriente artística y literaria que para el primer tercio del siglo XIX inundaba a toda Europa y que favoreció a todos los niveles el reforzamiento del individualismo y el nacionalismo. Fue precisamente este último el que en Europa se manejó mediante el florecimiento de lo medieval, lo que en los países americanos llevó al rescate de lo propio y característico. Si bien en las naciones europeas existía una abierta intención de manifestar una independencia cultural, en las iberoamericanas, recientemente independizadas, este propósito resultaba una imperiosa necesidad, ya que había que representarse como algo completamente ajeno al país conquistador. Desde esta perspectiva, en nuestro país no sólo se buscó rescatar el carácter típico mexicano, sino a la vez dar la versión oriunda de la región, la cual era mucho más cercana a la realidad, ya que se consideraba que la visión de los viajeros era por demás distorsionada. De esta manera el costumbrismo daría su propia versión de la realidad. María Esther Pérez Salas, “Litografía, costumbrismo y sociedad”, en *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeutlatolli (Ahuehuete), 2003, p. 57.

costumbres mexicanas, con los que elaboro una obra notable: *Costumes Civils, Militaires et Reli-gieux du Mexique, Dessinés d'apres Natur*, que imprimió en la Litografía Real de Jobard, donde trabajó desde su regreso a Bruselas. Ese conjunto de estampas, iluminadas a mano con un colorido brillante, tienen el valor de ser la primera recopilación de los tipos y costumbres del México de entonces. En esta obra el artista reconoció como estaba jerarquizada la sociedad mexicana de la época haciendo distinción en el criollo, el mestizo y el indígena. En los niveles burgueses también estampó la figura de los representantes del poder económico, político y religioso.



69. Aguador, Claudio Linati. Costumes civils, militaires et religieux du Mexique, dessinés d' après nature, Bruselas, 1828.

Con esta apertura que inicio Linati continuaron los trabajos de representación sobre México y los mexicanos, se puede decir que se siguió un patrón para la elaboración de trabajos litográficos como el de Carl Christian Sartorius en su obra

publicada en 1852 con el título de: *México. Paisajes y bosquejos sobre la vida de un pueblo*. En ésta se puede ver el trabajo conjunto de Johann Moritz Rugendas y sin duda, la popularidad que tuvo esta obra radica en la presentación de las láminas donde se recreó la intimidad de la casa mexicana, las calles y ciertos festejos, así como el perfil de diversos mexicanos de la capital del país y de la provincia.<sup>217</sup> Los tipos populares y las escenas costumbristas componen un conjunto numeroso, a los que en la organización final de la obra, realizada en Múnich en 1848, se atribuyó incluso un segmento aparte, bajo el título de *Habitantes de México. Retratos y trajes*.

El punto de vista pintoresquista<sup>218</sup> de la población mexicana lo plasmaron Friedrich Waldeck, al dibujar al yucateco inmerso en los escenarios de las ruinas mayas (1834 y 1836), y el viajero alemán Carl Nebel, con su interpretación de los rancheros, las poblanas, criollas y arrieros en su libro *Viaje pintoresco y arqueológico por la República Mexicana*, publicado en París en 1836. También se elaboraron representaciones de tipos populares en diversos materiales, como la plata pella, aleación metálica de plata y mercurio tradicional de Guanajuato de la cual existen varios ejemplos en colecciones particulares, en el Museo Nacional de Historia y en la colección del museo de la Alhóndiga de Granaditas.

Las representaciones litográficas de rurales, cargadores, carboneros, aguadores, tlachiqueros, huacaleros, tortilleras, arrieros, labradores, entre muchos

---

<sup>217</sup> Uno de los rasgos distintivos de la obra México hacia 1850 es la importancia que le otorga al medio físico como escenario de la vida y las actividades de la población mexicana. Esta atención no es exclusiva de Sartorius, pues otros autores alemanes mostraron gran interés por las costumbres mexicanas, por ejemplo, Bukart (1836) y Mühlentfordt, este último con el *Ensayo de una fiel descripción de la República de México* (1844). En estas obras se ponía de manifiesto un interés por un conocimiento del territorio, y es evidente que con esto se hace patente la influencia de la geografía de Alexander von Humboldt, tan atendida a la fisonomía orgánica que resulta del entrelazamiento peculiar de los elementos naturales y espacios determinados.

<sup>218</sup> La palabra, en sí misma, alude a aquello que concierne a la pintura. Con ese sentido fue utilizada frecuentemente en el curso del siglo XVIII y aplicada particularmente al análisis de jardines y parques; la idea que sugiere es que existe una analogía entre la pintura de paisajes y el diseño de jardines, y que parques o jardines deben ser concebidos como una suma de imágenes. A partir de este ámbito temático, hacia mediados de siglo lo pintoresco se consolidó como un concepto de teoría del arte. Su punto de arranque fueron los escritos de William Gilpin en 1792 y hacia las últimas décadas del siglo pasó a ser identificada como una categoría estética situada entre lo bello y lo sublime. Gilpin, William, "Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape", *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*, Bristol, Thoemmes Press, vol. 1, 2001.

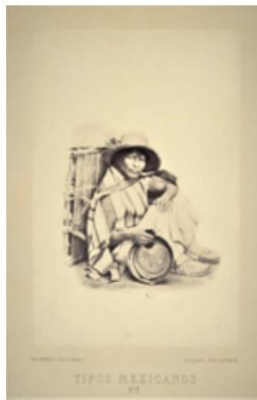
otros, son personajes que adquirieron popularidad para su venta, pero con la fotografía adquirió dramáticamente otra perspectiva. Se le consideró una representación de la realidad: los personajes aparecen de cuerpo completo con encuadres cerrados marcando su fisonomía, o bien en tomas abiertas mostrando un contexto rural o urbano, dentro de un plano escénico real y en otros casos los personajes posaron para importantes estudios fotográficos.

En la colección Pérez Salazar podemos encontrar una pequeña sección dedicada a este tipo de imágenes, de diversas autorías y otras anónimas, sin embargo, para comprender en qué contexto aparecen es necesario establecer tres facetas. La primera está bajo la presencia del francés Claude Desiré de Charnay, quien en noviembre de 1857 se embarcó de Francia rumbo a México y llegó al puerto de Veracruz, donde tuvo que esperar casi tres semanas antes de emprender el viaje que lo llevaría a la Ciudad de México.

En 1858 ya establecido trabajó en un estudio ubicado en la Calle de Coliseo Viejo número 26, con dos de sus connacionales: Camus y Pinet, quienes se anunciaban en la prensa como “Fotógrafos enviados del gobierno francés”<sup>219</sup>. Ofrecían a la venta “vistas o panoramas de la Ciudad de México”, así como la dirección alternativa donde se podían adquirir, se trataba del local de Julio Michaud, quien atendía en la 2ª calle de San Francisco y quien dio a conocer el trabajo del viajero, Charnay, en entregas mensuales denominadas *Álbum fotográfico mexicano*, el cual contiene vistas de los principales monumentos de la Ciudad de México como: La Catedral Metropolitana, La plaza de Santo Domingo, El Convento de la Merced, La Alameda, entre otros, también le dedico una parte a los “Tipos populares o tipos mexicanos”, integrado por 12 fotografías. En otra edición que se tituló *Ruines du Mexique et Types Mexicains*, se trata de un álbum de 38 fotografías de los principales monumentos prehispánicos como Uxmal, Chichén Itzá, Mitla y 12 fotografías de “Tipos Mexicanos”, en el pie de foto cada una tiene un número indicando que se trata de una serie (Imagen 70y 71).

---

<sup>219</sup> *El Monitor Republicano*, México, 9 de enero de 1858.



70 Cargador, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.

71. Vendedor de Canastas, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.

72. Vendedora de leña, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.

73. Vendedor de ollas, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.

74. Tipo regional, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.

75. Vendedores de jaulas, D. Charnay, Ed. Julio Michaud, ca. 1862, Colección Particular.



La temática de este álbum inicia con la imagen de la Piedra del sol, que fue una de las piezas arqueológicas más fotografiadas del siglo XIX y se convirtió en un símbolo nacionalista. Las tomas de Charnay a los grandes edificios y sitios en la ciudad de México y sus alrededores, se acompañaron con textos del geógrafo e historiador Manuel Orozco y Berra<sup>220</sup>. Michaud en calidad de editor elaboró también *Ciudades y Ruinas Americanas* y fue pionero en editar fotografías de "tipos populares" mexicanos. Su primera serie se integró por 13 oficios distintos, impresos en papel salado en formato 24 x 20 cm., cuya ejecución se le ha atribuido a Charnay. Michaud reeditó la serie en distintos formatos como podemos observar en las imágenes.

### **3.3.1 Los fotógrafos de tipos populares**

La consolidación del formato fotográfico *carte de visite* para 1860 y el establecimiento de diversos fotógrafos extranjeros en el país dieron lugar a una serie de diversos registros en donde la gente del pueblo fue la protagonista. Llamaban la atención los oficios callejeros y la manera de presentarse para ofrecer la mercancía, se trataba de la población menos favorecida y que en este último caso resultaban un completo desconocimiento para los gobiernos, las condiciones de pobreza eran lamentables pues las escenas fotográficas aparecen en general descalzos o con huaraches deshilachados por el uso, su vestimenta en garras y sucios. Estas escenas eran muy llamativas para los extranjeros sin embargo en Francia, España e Italia existen registros fotográficos denominados como "costumbres" que presentan a los tipos populares con similitudes a las representaciones mexicanas. A diferencia del retrato burgués, en los de tipos populares no hay un cuidado minucioso para el retratado, en el sentido estético del manejo de la luz y el encuadre, no se cuidaron los detalles mucho menos la pose, en algunos casos los rasgos son más fuertes y marcados, la tonalidad en el rostro los hace ver más realistas, en un tipo de inconsciencia del fotógrafo su descuido

---

<sup>220</sup> *Diario de avisos*, abril 8 de 1858, p. 1

pareciera mostrar una realidad, sin embargo también las siluetas al posar en el estudio están abstraídas de su contexto original, lo cual parece una representación de lo que se quería mostrar, como escenas cotidianas y como parte del paisaje nacional.

El liberalismo francés se abrazó a las formas realistas de una verdad racional y a ratos, cruenta, mientras que el liberalismo mexicano abrazó las formas devenidas del romanticismo en un costumbrismo sincrético de las influencias estéticas y temáticas europeas con las culturas indígenas autóctonas. Recordemos que el país estaba tratando de conformar sus ideales nacionalistas, por lo que la corriente francesa y su realismo no se amalgamaban con el proyecto artístico-nacional del arte costumbrista que se deseaba en México. Como comenta Rita Eder el costumbrismo mexicano poco tenía que ver con la realidad social, económica y política del país, pero reflejaba absolutamente su deseo por escenificar un paraíso nacional unificado, pacífico e idílico.<sup>221</sup>

Lo que podemos encontrar en las imágenes de tipos populares es un inventario fotográfico de las denominadas costumbres u oficios callejeros, cada fotógrafo le dio una diferente versión a estas imágenes las cuales se presentan a continuación con los datos de los fotógrafos.

### **François Merille**

Fotógrafo de estudio. Activo en la ciudad de México entre 1864-1867. Según ejemplares identificados de su trabajo, su estudio se ubicó en la 2ª calle de San Francisco N° 8 (hoy Avenida Francisco I. Madero). Al término del Segundo Imperio se pierde el rastro de este fotógrafo, sin embargo, puedo pensar que se dedicó a la edición de fotografías, utilizando el formato carte de visite, es importante destacar que en los pies de foto aparecen los títulos manuscritos en francés como *Marchand d'ognos y Colporteur* (Imagen 76 y 77) lo cual puede indicar que eran para la venta en el extranjero, de acuerdo con Aguilar Ochoa y Milán López.<sup>222</sup>

La característica principal de las fotografías de Merille es que muestra a los tipos mexicanos en un escenario austero, además de detectar los oficios y el tipo de mercancías que se vendían en las calles, otro aspecto de gran relevancia es la

---

<sup>221</sup> Alejandra Osorio Olave, "Usos y consumos de la fotografía en la construcción de la representación del concepto de modernidad en México". *Revista de Humanidades*, México, Tecnológico de Monterrey, 2007, p.p 171-192 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402307> (13 de octubre de 2020).

<sup>222</sup> Arturo Aguilar Ochoa y Alfonso Milán, *La otra intervención francesa*, op. cit. p. 88

manera de mostrar también la población indígena en la pobreza (Imagen 78). Estas imágenes ofrecen diversas lecturas porque revelan un contexto social de la época y la jerarquización de la sociedad.



76. Vendedora de hongos, François Merille, ca. 1864, Colección Particular.

77. Vendedor ambulante, François Merille, ca. 1864, Colección Particular.

78. Indígenas, François Merille, ca. 1864, Colección Particular.

## François Aubert

De origen francés fue un fotógrafo *de estudio y de exteriores*. Activo en la ciudad de México; Morelia, Guanajuato, San Luis Potosí, Monterrey, N. L. y Querétaro, entre 1865-1869. Nació en la provincia en Lyon en 1829 y estudió en la Escuela de Bellas Artes de París. Entre 1861-1863 en la rue St.-Honoré de París, existió un fotógrafo llamado "Francis Aubert", que anunciaba haber empezado su carrera como pintor<sup>223</sup> y de 1863 a 1865, se tiene registrado un "Aubert" como dueño del estudio de la rue Drouot.<sup>224</sup> En México, las primeras notas sobre su actividad fotográfica aparecen en la prensa en 1865.<sup>225</sup> Su primer estudio se ubicó en San Juan de Letrán N° 10 (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas), según el registro de Calificación de Establecimientos Industriales de 1865.<sup>226</sup> Ese mismo año, Aubert adquirió el estudio de Julio Amiel ubicado en la 2ª calle de San Francisco N° 7 (hoy Avenida Francisco I. Madero), conocido indistintamente como Aubert y Ca., o Aubert & Cía., dirección que mantuvo a lo largo de su estancia en el país.

Tomó los retratos oficiales de Maximiliano y Carlota como emperadores de México y se le atribuyen las fotografías del cadáver del emperador, sus ropas y ataúd, así como su comercialización en Europa. Aubert también realizó retratos de "tipos populares"; algunos fueron editados por Julio Michaud, sin que apareciera su crédito como autor. Los tipos populares que realizó François Aubert en su estudio, bien pueden inscribirse dentro de esta corriente costumbrista contra fondos neutros, mostrando gran austeridad y en algunos casos los personajes abstraídos de su contexto (Imagen 80 y 81).

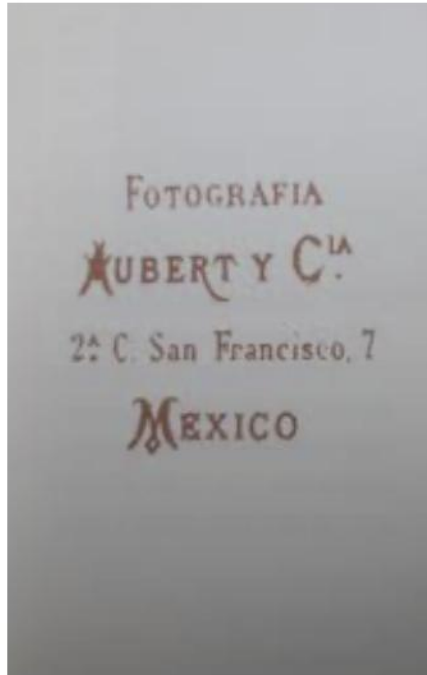
---

<sup>223</sup> Elizabeth Anne MacCauley, *Locura industrial: fotografía comercial en París, 1848-1871*, Yale University Press, 1994, p. 372.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>225</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía... op. cit.*, p. 158.

<sup>226</sup> Patricia Massé, *Simulacro y elegancia... op. cit.* p. 194



80. Reverso de una carte de visite de Francois Aubert, ca. 1864, No. Inv 579, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.

81. Vendedores de pollo, Francois Aubert, ca. 1864, Museo Real de la embajada de Bruselas.

## Cruces y Campa

Incursionaron en la fotografía con las elites más importantes de su época y se consolidaron como emprendedores de un negocio rentable, además de trabajar en su serie de “Gobernantes Mexicanos” también elaboraron una importante colección de Tipos populares los cuales ya se habían consagrado varios estereotipos como: la china poblana, el rancharo, el aguador, la chiera y el evangelista. La frecuente descripción de esos tipos tanto en narraciones y literatura de época había hecho de ellos un modelo consolidado y establecido el álbum fotográfico de tipos populares de Cruces y Campa comenzó a conocerse a finales de la década de 1860; las imágenes fueron registradas por primera vez en 1880 y cuatro años más tarde se reeditaría un nuevo álbum. La característica particular de esta serie está dada por la ambientación pintoresca que se realizó del lugar donde el sujeto desempeñaba su oficio, con los instrumentos necesarios. Estos retratos no fueron hechos en exteriores, sino que los sujetos eran llevados

al estudio, donde se montaba una escenografía que recreaba algún punto específico de la ciudad o el campo, y se colocaba al personaje simulando realizar el oficio correspondiente. La finalidad de estas imágenes, con las características que Cruces y Campa les imprimieron, fue: como representaciones en las que los individuos se asociarían a una clase social específica a través de elementos de exterioridad, siendo los principales el vestido y la actitud de los retratados (Imagen 82 y 83):

[...] la identidad de los sujetos no se sitúa en el plano de lo individual sino de lo social, lo significativo del sujeto no es él mismo, éste es un pretexto, sólo importa la caracterización de un oficio, de un modo de ganarse la vida, o de mostrar pertenencia a una clase social privilegiada<sup>227</sup>

En el caso de los tipos populares, los artistas viajeros, a pesar de lo anterior, también reflejan la dualidad de los discursos existentes: la búsqueda de la idea nacional y de identidad por parte de los criollos que se dio durante el siglo XIX, especialmente durante la segunda mitad, y a las cuales se sumó la producción de pintura de retratos, proveniente de la academia y los pintores regionales. Cabe mencionar que el interés en retratar las costumbres estuvo relacionado, precisamente, con el costumbrismo, el cual se formuló primero en la pintura y después formó parte de los estilos fotográficos. Tal tendencia satisfacía el deseo de un público medianamente educado por obtener información sobre paisajes, pueblos y costumbres a los que los hombres, comercios y gobiernos concedían tanta importancia en los nuevos proyectos colonizadores.

---

<sup>227</sup> Patricia Massé, *Simulacro y elegancia... op. cit.*, p. 69



82. Vendedor de matracas, Cruces y Campa, ca. 1876,  
No. Inv. 1805, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

83. Vendedores de canastas, Cruces y Campa, ca. 1876,  
No. Inv. 1809, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

84. Tipo regional, Cruces y Campa, No. Inv. 1876 BNAH-INAH,  
Col. Pérez Salazar.

Hasta este punto hemos visto a través de la mirada de tres fotógrafos franceses y la compañía mexicana Cruces y Campa algunos ejemplos de su trabajo, en donde hay una repetición en cuanto a la manera de representación en el estudio fotográfico, sin embargo lo destacado es encontrar el contexto de cada serie, de este tipo de imágenes en donde se hace evidente una jerarquización de lo indígena, lo pobre y lo mexicano.

De acuerdo a Deborah Dorotinsky el fotógrafo Aubert en sus fotografías de tipos populares: “detiene su mirada sobre las clases bajas de la sociedad mexicana, guardando un registro que subraya más las actitudes y las expresiones del rostro y el cuerpo que la relevancia fisonómica de los mismos.”<sup>228</sup>

Este tipo de fotografías son un intento de clasificación de los personajes que habitaban el país, extraídos de su condición urbana o rural y llevados a los estudios de cuerpo completo para captar la esencia del pueblo y la diversidad de una nación son elementos dignos de una detenida observación, como lo señala José Antonio Rodríguez:

La fotografía que nació con los estigmas- de alguna forma hay que definirlos- de “verdad”, la “exactitud”, lo “fidedigno”, servirá para construir los rasgos de una nación desde la óptica de una supuesta realidad. Pero de manera sustancial lo que se estaba produciendo, con intenciones ideológicas, evidentemente, era una especie de clasificación del mundo. En nuestro caso: así son los mexicanos. Esto es, se buscaba delinear –sí, desde la literatura y la propia imagen fotográfica- como era la esencia de un país, por más ficticio que esto tuviera o por más intencional que fuera su motivo. La mirada sobre el indígena –posando, pagándole para ello, deteniéndose en cualquier sitio popular o rural, o construyéndole su entorno- prevaleció sobre otros conceptos de nacionalidades. Digamos, no es nada casual que en la literatura viajera del siglo XIX no aparezcan damas o caballeros de moderna elegancia, con toda la gran producción retratística de esos personajes, y en cambio el universo indígena y sus habitantes abundan. Por ello tenemos que hablar una vez más, de cómo la ideología se infiltró en las imágenes.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, México, INAH, 2004, p. 20.

<sup>229</sup> José Antonio Rodríguez, “Construir identidades” en *Alquimia*, México, INAH, 2014, p. 5.



En la colección Pérez Salazar hay un total de treinta *carte de visite* de tipos populares mexicanos, en donde podemos observar hay un intento por parte del coleccionista en obtener una muestra representativa del tema y siempre en la búsqueda de los regional como Puebla, en donde destaca la presencia del fotógrafo Lorenzo Becerril quien fue un fotógrafo de estudio, de exteriores y editor, activo en la ciudad de México y los estados de Puebla; México; Hidalgo y Oaxaca entre 1858 y 1899. De acuerdo a los datos impresos en los ejemplares identificados de su trabajo, su estudio en la capital poblana se ubicó en la calle de Mesones N° 3; misma dirección que en sus inicios compartió con el fotógrafo Eduardo Unda bajo los nombres de Unda y Becerril. Sociedad Fotográfica y Becerril y Unda. En Puebla, realizó una serie de "tipos populares" que incluía a vendedores indígenas, oficios y artesanos (Imagen 84 y 85).



84. Pajarero, Lorenzo Becerril, No. Inv. 1822, ca. 1876, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar:

85. Vendedora de plumeros, Lorenzo Becerril, No. 1821, ca. 1876, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

En la ciudad de México trabajó en el estudio que se ubicó en la 2ª calle de Mercaderes, dirección que aparece al reverso de las *carte de visite*. En su serie de tipos populares mexicanos también captó personajes del medio urbano como soldados de la época (Imagen 86), en donde podemos observar el sello gofrado al frente “Lorenzo Becerril”.

En la colección Pérez Salazar podemos encontrar un total de ocho tipos populares del poblano Lorenzo Becerril, lo cual nos muestra los proyectos editoriales que surgen con la venta de imágenes, ahondando un poco más en su trabajo en 1881 elaboró en 1881 la edición del álbum de *Vistas de Puebla* del cual comunicó directamente a Porfirio Díaz.<sup>230</sup> Entre los años de 1883-1888 editó *El Álbum Mexicano*, del cual se han identificado vistas de la ciudad de México y los estados de México, Hidalgo y Oaxaca. Su trabajo editorial participó en la Exposición Colombina, celebrada en Chicago en 1893, para lo cual fue premiado.<sup>231</sup> En 1894, *El Mundo Ilustrado* publicó un reportaje sobre el Porfirio Díaz con retratos fechados en 1858 y 1862 acreditados a Becerril.<sup>232</sup> En esta serie también podemos ver el interés y el reconocimiento que hace Francisco Pérez Salazar por los artistas poblanos.

---

<sup>230</sup> María Teresa Matabuena, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfirato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 12.

<sup>231</sup> *El Monitor Republicano*, "Lista de los premiados en la Exposición de Chicago", octubre 6 de 1893, p. 1.

<sup>232</sup> *El Mundo Ilustrado*, octubre 14 de 1894, pp. 6-7.



86.[Soldados], Lorenzo Becerril, ca. 1876, BNAH-INAH,  
Col. Pérez Salazar.

La riqueza e importancia de las imágenes fotográficas producidas en el México del siglo XIX referente al tema de los tipos populares tiene fuertes resonancias en el imaginario visual del México contemporáneo: el discurso oficial, la gráfica popular y hasta la imagen de la identidad nacional ejercen una influencia innegable arraigada en aquellas primeras representaciones fotográficas. Esta pequeña selección de imágenes muestra sólo una parte de todo lo que Francisco Pérez Salazar intentó coleccionar, integrar estas imágenes nos habla de un conocimiento en cuanto a la gráfica como la litografía y el grabado que es el origen de las representaciones posteriores en *carte de visite*.

### 3. 4 La sociedad mexicana en carte de visite.

La colección de retratos en formato de *carte de visite*, Pérez Salazar está compuesta por fotografías de individuos que muestran rostros, cuerpos; maneras de vestir y de su representación ante ellos mismos y la sociedad decimonónica de 1860-1900. Estas imágenes fueron adquiridas en algunos casos de manera individual y otras fueron herencia familiar, esta selección constituye un muestrario de una parte de la sociedad mexicana, de la clase burguesa y clase media principalmente. En este apartado podremos observar un ejemplo de cómo las mujeres, los hombres, niños, jóvenes y ancianos se representaban ante la cámara como una sociedad mexicana moderna. Mi intención al escribir sobre la serie sociedad en la colección Pérez Salazar es rescatar imágenes desconocidas, sin identificar, presentarlas aquí para establecer nuevas conexiones de análisis histórico, debido a que esta colección es hasta cierto punto inédita.

Una característica que distingue al largo siglo XIX mexicano, es la agitación constante, pues representa un largo periodo de guerra y de luchas por el poder. En primer lugar la Guerra de Independencia, que trajo consigo una nueva división de poderes y cambios paulatinos hasta su consumación en 1821, sin embargo el México independiente estaba lejos de lograr una paz con toda la vorágine que continuó con la Guerra México - Estados Unidos, la pérdida del territorio, la Intervención francesa y la llegada del Segundo Imperio, para 1867 se tenía una sociedad mermada y dividida.

La República recuperada por Benito Juárez con la presencia de los liberales y posteriormente con la figura de Sebastián Lerdo de Tejada iniciaron una restauración del país, en donde se promovieron planes económicos en donde estaba presente la modernización del país, así como la construcción de líneas del ferrocarril. De gran importancia fue la promoción de la educación laica y gratuita, de alguna manera el país gozaba de una paz relativa.

Dentro de este contexto histórico se ubican las fechas de producción de *cartes de visite* en donde se encuentran los representantes más celebres de la sociedad,

sin embargo también la sociedad común de la época encontró en la fotografía un dispositivo de identidad en lo individual como lo señala Patricia Massé, en donde alude que se “promovió un modo de representación que destaca un aparente bienestar material y moral del individuo”<sup>233</sup> además puntualiza:

Gracias a sus posibilidades de reproducción múltiple el formato fotográfico tarjeta de visita hace del retrato un objeto de autopromoción y autoacreditación, con una función específica de revitalización de las redes sociales. Por lo tanto se procura en el retrato todo quede subordinado a la exhibición de un bienestar material y social. La misma esencia social del retrato determina las normas de su representación así como de su distribución y circulación, pues se genera en el seno de una colectividad y sirve para relacionar e introducir a sus miembros. Así la manera como pretende validarse comúnmente la identidad en la fotografía tarjeta de visita queda subordinada por ese doble acto social y de sociabilidad.<sup>234</sup>

La esencia social de la época se encontraba plasmada en la Constitución de 1857<sup>235</sup> que incluía las garantías individuales de los ciudadanos mexicanos, lo cual se valida en una identidad nacional con los derechos del hombre, el pronunciamiento de la soberanía popular y medidas de una igualdad legal, en estos elementos podemos identificar como se manifestó la idea de una existencia dentro de un ámbito geográfico y una pertenencia.

De esta manera el pensamiento de la época estaba inspirado en los lemas de la Revolución Francesa igualdad y libertad, un pensamiento occidental que permeo el siglo XIX, dentro de este espíritu, la fotografía fue un dispositivo en donde podemos encontrar esta tendencia de pensamiento, en el cual se manifestó el sentimiento de la identidad individual.

El lujo y elegancia hacen su aparición en las pequeñas fotografías *carte de visite* en donde no sólo se apropiaron del modelo de representación de una época, sino también fue un dispositivo de intercambio. La demanda de retratos y

---

<sup>233</sup> Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p. 17.

<sup>234</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>235</sup> Constitución de 1857, en [http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const\\_mex/const\\_1857.pdf](http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const_mex/const_1857.pdf) (17 de junio de 2020).

especialmente de la ambiciosa pequeña burguesía proporcionó las bases de dicho éxito.<sup>236</sup> (Imagen 87).



87. Familia mexicana, ca. 1875, Cruces y Campa, No. Inv. 798, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

En esta imagen aparece una familia posando ante la cámara, que simboliza la unión, en donde “estar” es la manera de perpetuarse, mantener la cohesión y decir de donde sé es, y además define el origen, la fotografía grupal mantiene los lazos familiares y de pertenencia, anuncia los cambios a través del tiempo. En las carte de visite vamos a encontrar gran variedad de tomas grupales con la pose característica (Imagen 88 y 89).

---

<sup>236</sup> Eric J. Hobsbawm, *La era del capital 1848-1875*, Barcelona, Paidós/Crítica, 2010, p. 300.



88. Padre e hijos. Lorenzo Becerril, ca. 1868, BNAH-INAH  
Col. Pérez Salazar.

89. Familia González, Joaquín Martínez, ca, 1880, BNAH-INAH,  
Col. Pérez Salazar.

Es muy usual la representación de la familia, en la colección Pérez Salazar podemos encontrar más treinta y seis fotografías, en donde destaca en primer plano los integrantes más relevantes como padre y madre, que suelen aparecer sentados. Es indudable que la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, quisiera dejar constancia en estas fotografías de su intimidad en el estudio fotográfico, podemos observar que para asistir a la toma se vestía de la mejor manera para dar la impresión de la “buena familia”, el retrato desde entonces, puede ser considerado una poderosa máquina individualizadora, que expone al retratado a la mirada pública, un semblante fotografiado sólo se transforma en un

retrato al suprimirse las expresiones circunstanciales del rostro a favor de rasgos perdurables indicativos de la personalidad.<sup>237</sup>

Las fotografías familiares además de individualizar a cada integrante, hay en ese acto una colectividad de cohesión como lo señala, Ana María Portal en donde las identificaciones colectivas surgen en un ámbito cultural específico a partir de experiencias concretas históricamente establecidas. Así mismo, en la conformación de los patrones sociales en un grupo existen elementos que comparten las personas que los hacen formar parte de una determinada colectividad, al mismo tiempo esas mismas características los diferencian de otros grupos<sup>238</sup>. Los mismos sujetos reconocen sus semejanzas con los miembros de su clase o su comunidad, al tiempo que se distinguen de los integrantes de otros grupos con base en sus diferencias. Así, la identidad social surge de la capacidad de autoidentificación y de la apropiación de las identificaciones ajenas en contextos sociales y culturales específicos e históricamente determinados.

En la colección Pérez Salazar, hay un conjunto importante de fotografías de mujeres de todas edades, condiciones sociales, e incluso nacionalidades. Tal diversidad se debe a que en ese momento, el formato *carte de visite* gozaba de gran popularidad, como ya se mencionó anteriormente, los ejemplares más tempranos son de la década de los años 60s del siglo XIX, en donde se muestra todo un sistema de representación ficticia, con una impecable puesta en escena en los estudios fotográficos, en donde se simulaban los telones de fondo, que eran pintados con idílicos bosques, paisajes rurales, playas y jardines.

Los interiores podían ser como habitaciones residenciales con el empleo de un mobiliario fino con accesorios como: lámparas, relojes mesas, libreros y grandes cortinajes (Imagen 90 y 91).

---

<sup>237</sup> Carlos Monsiváis, *¡Quietecito por favor!*, México, Condumex-Museo Soumaya, 2005, p.17.

<sup>238</sup> María Ana Portal, "La construcción de la identidad urbana: la experiencia de la pérdida como evidencia social". *Alteridades 13*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 47.





90. Sin identificar, Eduardo Unda, ca.1865, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

91. Sin identificar, Manuel Rizo, ca. 1867, BNAH-INAH, Col Pérez Salazar.

En estos dos ejemplares podemos visualizar la manera de representación un tanto repetitiva, sin embargo vemos la moda de la época en el peinado y el tipo de vestido. Las mujeres aparecían con elementos característicos de una buena educación pero sobre todo de “buena cuna”, se utilizaron: libros o álbumes fotográficos, también sombrillas para el sol, abanicos, elementos que expresan lo femenino, también algunos accesorios de belleza como aretes o sombreros.

La iglesia católica también estuvo presente en los elementos de representación se usaban biblias y rosarios, en el caso de que una mujer fuera viuda, la representación es muy solemne, posan con vestido de luto, color negro o violeta. En algunos casos también el escenario es austero como se muestra en la (Imagen 92).



92. Felipa P.L., Sciadra Hnos, ca. 1869, No. Inv. 1766,  
BNAH-INAH, Col Pérez Salazar.

93. Sin identificar, Luis Veraza, ca. 1870, No. Inv. 1798,  
BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

Las características físicas o atributos de las mujeres en combinación con la educación les facilitaba encontrar una pareja y unirse en matrimonio muy jóvenes, lo cual era bien visto en la época (Imagen 93). Estas imágenes, son un ejemplo de cómo las mujeres con motivo de una celebración o un estado de ánimo, se retrataban. De manera individual se busca perpetuar el recuerdo de una etapa de la vida.

En cuanto al plano estético de la imagen, se buscaba una representación del cuerpo de la mujer, en donde se debía mantener una postura erguida dictada desde los manuales como, el del francés André Adolphe Disdéri, en donde debían

estar presentes la pose, actitud, la luz, nitidez, proporciones naturales y la fisonomía,<sup>239</sup> esta última debería mostrar las cualidades del retratado como un buen perfil y atributos que sean favorables para la contemplación.

A través de la revisión pude advertir que Francisco Pérez Salazar seleccionó fotografías en donde el valor también estuviera presente en la autoría, los mejores fotógrafos mexicanos y extranjeros de la época, así como también prefirió las *carte de visite* de cuerpo completo, en donde la vestimenta ocupa el primer plano de observación (Imagen 94 y 95).



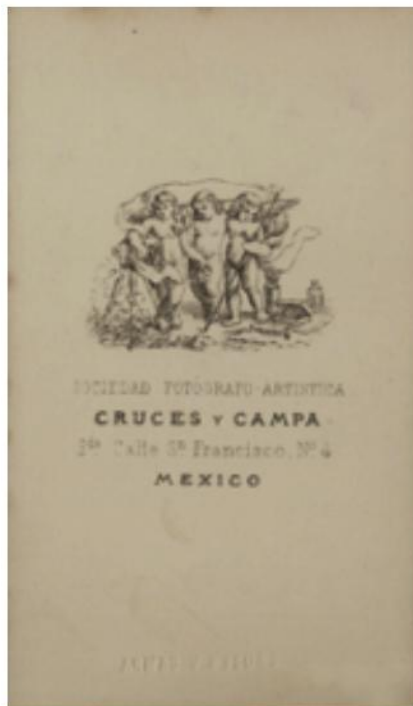
94. Sin identificar, Montes de Oca y Cía., ca. 1865,  
BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

95. Sin identificar, Manuel Rizo, ca. 1867,  
BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

---

<sup>239</sup> Gisele Freund, La fotografía como... *op. cit.*, p.62.

La selección de la indumentaria era fundamental para la representación de los individuos y como se deseaban proyectar de ahí la importancia de la elección por parte del cliente. Se debía considerar llevar un buen atuendo con acabados de moda, resaltando la figura en este caso, la femenina. Los fotógrafos se anunciaban en la prensa y en los anuncios daban recomendaciones a las mujeres, de utilizar vestidos oscuros, para retratarse ya que registraban mejor.<sup>240</sup>



96. Mujer no identificada, Cruces y Campa, ca. 1862, No. Inv 1796, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

97. Reverso de carte de visite, Cruces y Campa, ca. 1865, No. Inv 789, Col. Pérez Salazar.

En la (Imagen 96 y 97) podemos observar una pose completamente relajada, en donde el vestido y las telas por sus pliegues, son recursos muy importantes para mantener una armonía, esa unidad de movimiento y de formas que constituyen la belleza visual de la pose, los elementos del mobiliario y el reflejo nos habla de las reminiscencias de la pintura. El reverso también nos

<sup>240</sup> *Diario de avisos*, 14 de octubre de 1859, p. 4.

muestra todo un concepto de arte, desde la impresión con sello de los datos de identificación de la compañía fotográfica Cruces y Campa, la identidad comercial con un diseño de la época, este es otro ejemplo de la selección de Francisco Pérez Salazar. A través de la colección se puede observar los diversos tipos de planos fotográficos<sup>241</sup> que usaron los fotógrafos: de cuerpo completo o plano general, perfil, busto y medio corto (Imagen 98, 99, 100, 101).



98. Mujer sin identificar, A. Ken, Francia, ca. 1865, No. Inv. 1843, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

99. Mujer sin identificar, A. Ken, E.U., ca. 1865, No. Inv. 1856, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

---

<sup>241</sup> Plano fotográfico: Encuadre de la figura (Tipo de plano): La mayor parte de los retratos son verticales y rectangulares, en blanco y negro de tonalidad sepia, aunque a veces se presentan en un óvalo, sangradas, en forma de arco ovalado, de medallón, viñeteadas, con bordes redondeados y, a veces, retocadas, coloreadas o iluminadas. El individuo se sitúa en el centro de la imagen ocupando aproximadamente tres cuartas partes de la misma en vertical. En un plano entero, en tres cuartos, busto o primer plano. Sin duda el retrato en primer plano realza la personalidad individual, mientras que los retratos de cuerpo entero suelen ser más convencionales. Félix del Valle Gastaminza, "La carte de visite: el objeto y su contexto", *In Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas. Instituto de Estudios Riojanos*, Logroño, 2013, p. 21.



100. Mujer sin identificar, Valletto Cía.ca.1870, No. Inv. 1789, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

101. Mujer sin identificar, D'Alessandri, Italia, ca.1870,No. Inv. 1843, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.



En la (Imagen 102) podemos ver una *carte de visite* inusual, no hay notas de identificación, en cuanto a nombres y autoría, se trata de un plano cerrado, sin embargo nos presenta una fotografía diferente a lo que tradicionalmente se hacía, es un grupo de cuatro mujeres que portan vestidos oscuros similares, la vestimenta ocupa todo el plano, todas mantienen una pose ligeramente de perfil y la mirada de cada una tiene diferentes puntos, se puede argumentar que probablemente sean hermanas o amigas. Este tipo de imágenes son las que más incógnitas despiertan porque rompen con la composición tradicional de la época y nos llevan a pensar los motivos del fotógrafo o los retratados para tener esta imagen singular.

Este tipo de imágenes se distingue, porque plantea nuevas preguntas, de cómo han llegado a seleccionarse e incluirse en las colecciones. Me parece importante hablar de las fotografías en *carte de visite* que aún permanecen sin identificación, porque plantean nuevos retos de argumentación y análisis histórico, así como fecharlas y encontrar la posible autoría de cada una.

Otro aspecto relevante en la colección Pérez Salazar es que predominan ejemplares de personajes masculinos, en comparación con la sección de mujeres, esto es debido a una cultura en donde los hombres han dominado desde el campo político, militar, cultural y social. Es necesario considerar que sólo una parte importante de la sociedad que contaba con una capacidad económica pudo tener acceso a la fotografía en los primeros años como grandes comerciantes y religiosos, médicos, abogados y personajes dedicados a actividades intelectuales y artísticas. Estamos ante el reparto del poder político, social y económico.<sup>242</sup>

El papel histórico que ha tenido el sexo masculino durante la segunda mitad del siglo XIX, podemos empezar a definirlo a partir de las representaciones en *carte de visite* que se encuentran en la colección Pérez Salazar.

---

<sup>242</sup> Del Valle Gastaminza, Felix, "La carte de visite...*op. cit.*, p. 11.

Anteriormente mencioné el contexto de la “Galería de Gobernantes” en donde se muestran imágenes de hombres que han sido parte del relato nacional y participado en el gobierno, a partir de esta idea, surgen nuevas aristas en cuanto a las representaciones fotográficas que se han difundido como la idea de “héroes” o también como “hombres ilustres”, debido a que por décadas han ocupado un lugar omnipotente, en la resolución de grandes momentos desde la gesta de independencia, las luchas intestinas dentro del país y las múltiples invasiones extranjeras. Fue trabajo de los hombres, luchar por honor y por la patria, además de cumplir el rol social de proveedor y ser la columna vertebral en una familia. Su representación en las *carte de visite* nos muestran diferentes maneras en las que han proyectado en una intención visual de su contexto.

Sobre su individualidad en las cuatro últimas décadas del siglo XIX se manifestó como un ser elegante, pulcro, un ciudadano moderno y político, producto de un pensamiento de lógica basado en el conocimiento del entorno. En este sentido, la fotografía se consolidó como legítima heredera de los procesos históricos gestores de la modernidad: la Revolución Industrial y la Revolución francesa.<sup>243</sup>

Durante la Intervención francesa y con la incursión de su ejército en el país, uno de los artículos más preciados entre los objetos personales que acompañaron a expedicionarios y militares franceses eran las *carte de visite*, familiarizados con el formato, visitaron los estudios fotográficos para hacerse un retrato en estas tierras y compartirlo por correspondencia con familiares en el extranjero. Esta tendencia generó una gran producción de imágenes, lo que representó que en las colecciones fotográficas actuales sean tan abundantes, por lo tanto a este tipo de fotografías se le considera un documento histórico para comprender las relaciones sociales de un sector que las consumía.

Un antecedente es la famosa visita de Napoleón III (Imagen 103), en el estudio del francés Disdéri para realizarse un retrato, lo cual consignan algunos

---

<sup>243</sup> Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 34



autores fue el inicio de la “cardomania”.<sup>244</sup> Lo anterior dio lugar a que existiera una gran demanda por parte de los miembros del ejército en retratarse. En México esta moda probablemente llegó en 1860 o 1861, de acuerdo a las publicaciones en la prensa, como la de el fotógrafo Andrew J. Halsey, en donde se anunciaba la remodelación de su estudio “Galería Fotográfica” y ahí mismo, menciona el cambio en su técnica retratística por *carte-de-visite*.<sup>245</sup> Los fotógrafos rápidamente adoptaban cada tecnología, siempre pensando en el lado mercantil, sin embargo debían ofrecer las últimas tendencias fotográficas enfocadas en una estética elegante, además que reflejara una representación fidedigna del retratado como valores morales.



103. Napoleón III, A.A. Disdéri, 1859, The Met Collection.

Durante la década de los años sesentas la pose más usual en los estudios fotográficos, era la de cuerpo completo, en el caso de los caballeros de la época,

---

<sup>244</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 65.

<sup>245</sup> *Diario de Avisos*, enero 3 de 1860, p. 4.

si eran militares posaban con insignias o medallas, trajes de lujo o uniforme de gala, era una manera de individualidad y de pertenencia a un sector poderoso, pues representaban el lado fuerte de una nación. Estos elementos también daban un estatus económico en tiempos de guerra (Imagen 104, 105 y 106).

En la colección Pérez Salazar se identificaron seiscientos trece fotografías entre liberales y conservadores mexicanos, en esta sección podemos encontrar a los principales ideólogos de ambas facciones, en donde predomina el género masculino.



104. General Juan Vicario, Cruces y Campa, ca. 1865, No. Inv.614, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

105. General Mariano Morett, Cruces y Campa, ca. 1865, No. Inv. 585, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

Karina Ojeda señala que “(...) durante la independencia y la formación de las naciones latinoamericanas, los hombres desempeñaron su papel como caudillos,

gobernantes y políticos en espacios homosociales, es decir entre personas de su mismo sexo, originando una cultura basada en el homoerotismo.<sup>246</sup>

Los caballeros de la clase burguesa, se representaron en general con poses muy marcadas por los cánones propios de su género, con una actitud varonil, se pueden observar en las imágenes elementos que manifiestan una apariencia de seguridad, mirada fija, pose firme y seria en encuadres fotográficos que denotan determinación, ya que en ellos se han depositado los estereotipos de la valentía, hasta la representación de poder. El estereotipo de la masculinidad decimonónica se ve reforzado en los retratos con la colocación de elementos propios de uso cotidiano, de hombres ilustrados y con posibilidades materiales. (Imagen 106).



106. Manuel Mora, Lorenzo Becerril, No. inv. 672, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

---

<sup>246</sup> Karina Daniela Ojeda Ruiz, *Colección y galería de masculinidades afectuosas. Un producto social desde la mirada de un joven oaxaqueño a finales del siglo XIX*, Ensayo académico para obtener el grado de maestra en Historia del arte, México, UNAM-IIE, 2016, p. 68.

La proyección ante la cámara era muy importante, se procuraba vestir bien porque representaba la primera impresión de una persona. En el caso de los hombres de la clase dominante mexicana, se deseaban representar por medio de su apariencia corporal elegancia y pulcritud, a diferencia de las clases trabajadoras que vestían con ropa sencilla que les permitiera realizar labores físicas o domésticas. No obstante, la indumentaria masculina de este sector social era más sencilla y cómoda en comparación con la femenina debido a las actividades laborales que les correspondían, es decir, en su transitar por la vida pública. La tendencia de aparecer en las fotografías con una apariencia de bienestar material fue una constante, aunque fuera por unos segundos la imagen se perpetuaba por tiempo finito (Imagen 107 y 108).



107. Mario Guíy, Luis Veraza ,ca. 1868, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

108. Manuel Olvera, Joaquín Martínez, ca. 1870, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

De acuerdo a Berenice Valencia “la imagen de la clase dominante en México se relaciona con la necesidad de este sector por reafirmarse como colectivo que comparte un entorno social de auge económico y de supremacía política, que incluyen las buenas costumbres y a la honorabilidad. Invariablemente, estos retratos y sus álbumes en donde se conservaron, resultan ser un medio de expresión del bienestar social y material.”<sup>247</sup> En este sentido, los elementos encontrados en las fotografías en las *carte de visite* reafirman la auto-identificación de esta clase social. La ropa usada por la élite de México en el siglo XIX se caracteriza por seguir los patrones de moda europea, en su intento por equipararse con la modernidad y civilización que representaba Europa en ese tiempo. Igualmente, los elementos decorativos empleados en estas imágenes se relacionaban con la apariencia que cada persona quería expresar para el reconocimiento de los demás.

Una cualidad de la serie de personajes masculinos es la manera de representarse entre su propio género, podemos ver cómo cambia la actitud de solemne a una más cómoda y relajada (Imagen 109 y 110).

---

<sup>247</sup> Silvana Berenice Valencia Pulido, El álbum fotográfico de Luciano Gallardo. Familia y cohesión social, *Secuencia*, México, n. 102, p. 198-224, dic. 2018, en <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i102.1540> ( 1 de junio de 2020).



109. Personajes sin identificar, Cruces y Campa, ca. 1870,  
No. Inv. 1154, BNAH-INAH, Colección Pérez Salazar.



110. Pedro J. Sentíes y Ángel Frías, autor desconocido,  
ca. 1865, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.  
Dedicatoria al reverso.  
"Don Pedro J. Sentíes y Ángel Frías. Al simpático Gral. que esta presente  
siempre en la Memoria de sus mejores amigos. Veracruz,  
Diciembre 21 de 1865."

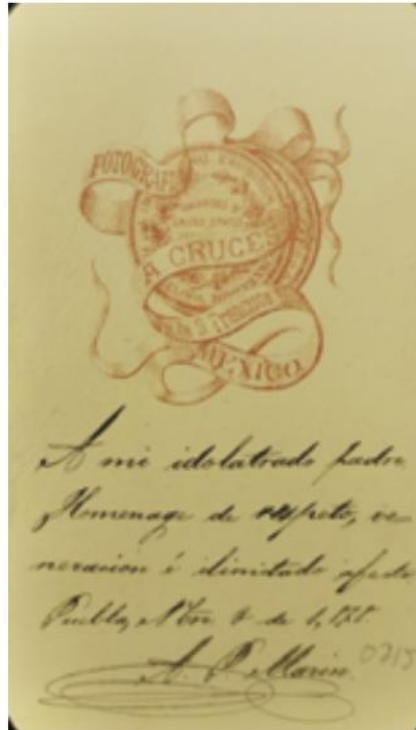
Esta fotografía en particular, revela un código de expresión, en donde además de la pose y la representación, nos habla de las formas en la que se establecieron los códigos de amistad o fraternidad en el género masculino.

Las *carte de visite* eran espacios para construir sus masculinidades a partir de la mirada de los otros. El acto fotográfico es un acto teatral, en este sentido, es interesante que ya desde mediados del XIX el retratista C. Klary se refiera a los retratados como actores que desempeñan un papel que el fotógrafo debe observar, interpretar y representar. Esta manera deseada de ser hombre - refinado y elegante, afectuoso- se materializaba en las tarjetas de visita, en una conjunción de imagen y palabras; y éstas, al ser intercambiadas y coleccionadas, estructuraban redes de deseo y valoración fraternal.<sup>248</sup>

Sobran ejemplos de este intercambio de códigos en la colección Pérez Salazar, las dedicatorias al reverso eran como el toque final antes de regalarla entre el círculo de amistades. El vínculo familiar mantenía sus lazos a través de las fotografías entre padres e hijos (Imagen 111 y 112).

---

<sup>248</sup> Ojeda Ruiz, Colección y galería de masculinidades..., *op. cit.*, p. 78.



111. A.P. Marin, Antioco Cruces, ca.1878, No. Inv. 715, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

112. Reverso de carte de visite, Antioco Cruces, ca. 1878, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

Dedicatoria:

"A mi idolatrado Padre. Homenaje de respeto veneración é ilimitado afecto. Puebla , Noviembre de 1878."

Como resultado, estos retratos describen la forma en que la persona fotografiada se ve a sí misma y transmiten esa imagen al sector donde pertenece. Cada individuo compara y ajusta su propia representación con base en la apariencia de sus iguales; por lo tanto, cada fotografía tiene elementos comunes de la clase alta en México y al mismo tiempo incluye cualidades específicas relacionadas con la edad y el género. De esta forma es como los retratos de hombres y de mujeres exhiben las propiedades de la masculinidad y de la feminidad, respectivamente, propias de los roles de género de este grupo social (Imagen 113, 114 y 115).





113. Caballeros sin identificar, Montes de Oca y Cía, ca. 1865,  
No. Inv 1658, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

114. Caballeros sin identificar, Manuel Rizo ca. 1876,  
No. Inv 1176 BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

115. Caballero sin identificar, Joaquín Martínez, ca. 1870,  
No. Inv. 1806, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

La representación de la imagen infantil en la colección Pérez Salazar está formada por alrededor de doscientas imágenes que presentan niños de todos los rangos de edades desde recién nacidos hasta pre adolescentes. La infancia asociada a los cuidados maternos fue representada en la pintura, escultura y en la fotografía, en la clásica imagen del niño en brazos, en las *carte de visite* se solía incorporar a la madre que sentada, sostenía al infante (Imagen 116).



116. Dama con niño sin identificar, Lorenzo Becerril, ca. 1870, No. Inv 1723, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

Alberto del Castillo considera a la niñez como “una etapa de la vida del ser humano no como una entidad estática o como una esencia “natural” ni como un periodo resultado de un proceso biológico determinado, sino, ante todo una construcción de carácter simbólico, estrechamente vinculada a un contexto y a un periodo histórico específicos.”<sup>249</sup>

La serie de niños en la colección Pérez Salazar obedece a los años de 1865 a 1900, en donde encontramos *carte de visite* de la clase burguesa en general, así que las representaciones y la calidad fotográfica son impecables.

Los niños fueron representados como adultos pequeños, con vestimenta muy elaborada e inadecuada para ellos dadas las actividades lúdicas propias de la edad, mostraban cierta rigidez corporal (Imagen 117 y 118) que les imponía las tempranas etiquetas sociales, así como su identidad sexual femenina y masculina.

---

<sup>249</sup> Alberto del Castillo, “La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX”, en *Los niños: su imagen en la historia*, México, INAH. Colección Científica, 2006, p. 101.



117. Niños sin identificar, Maya y Sciandra, ca. 1870,  
No. Inv. 1450, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

118. Niño sin identificar, Valletto y Cía, ca. 1866, No. Inv. 1450,  
BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

En todas las imágenes de la colección, los niños aparecen retratados vivos y reflejan buena salud, esto para la época era un lujo, porque de acuerdo a las estadísticas de la segunda mitad del el siglo XIX<sup>250</sup>, había una alta tasa en el índice de mortalidad infantil, muchos no rebasaban el año de edad. Es importante puntualizar que en la tradición pictórica se elaboraron por encargo obras en donde los deudos pedían un retrato del niño difunto, a las cuales no cualquier persona tenía acceso debido a los altos costos, por ese motivo son escasas las pinturas del tema, pero con la fotografía se abarató en gran medida, de esta manera existen fondos fotográficos en donde se encuentran pequeñas colecciones de los

---

<sup>250</sup> Marco V. José y Rebeca Borgaro, *Historia universal de la mortalidad*, en <http://www.saludpublica.mx/index.php/spm/article/viewFile/107/100> (8 de julio de 2020).

denominados “Angelitos”<sup>251</sup>. La vida de un infante era muy valorada y más en el caso de los varones por cuestiones de su papel en la sociedad decimonónica como lo hemos abordado anteriormente.

En estas *carte de visite* se repetían nuevamente el rol femenino y masculino, manifestándose también a través de los elementos que acompañan la escenografía. La vestimenta femenina infantil era ornamentada, con escarolas y ligas vistosas, el cabello en general era largo, para llevar acabo peinados trenzados anudados con listones, abundan las diademas y las pequeñas coronas con flores. El sombrero fue otro accesorio en combinación con el estampado de la ropa. Se usaban colores claros y los estampados florales para las temporadas de calor.

Para la descripción de indumentaria es necesario recurrir a Enrique Fernández Ledesma, en su obra de *La gracia de los retratos antiguos*, ahí rescata descripciones muy puntuales de los atuendos de los fotografiados mostrando términos en desuso del siglo antepasado (Imagen 119 y 120).

---

<sup>251</sup> Dentro de la tradición cultural católica se llama “angelito” a quien murió después de ser bautizado y antes de tener uso de razón. Así, la palabra “Angelito” pone de manifiesto por un lado, la pureza extrema de este pequeño ser, libre ya del pecado original por el bautismo recibido; por otro, la firme convicción de que el niño, debido a su corta edad entrará de manera inmediata al paraíso. Gutierre Aceves, “Imágenes de la inocencia eterna”, *Artes de México. El arte ritual de la muerte niña*, México, No. 15, 1998, pp. 27-28.



119. Adolescente criolla mexicana, Montes de Oca y Cía.ca. 1860, Col. Fernández Ledesma. Tomado de *La gracia de los retratos antiguos*, p. 51.

Adolescente criolla mexicana. Retrato hecho hacia en 1860. Todo en el es gracioso y de un desbordante tipicismo: el indumento de la modelo, su pose, llena de recato, que copia las actitudes de las señoras adultas la punta de tira bordada del calzón, que asoma hasta cubrir el nacimiento del tobillo; el paso como de “minueto” la gravedad del rostro y el ambiente romántico que envuelve la composición... Todo aquí se encarece con el fondo pintado, que representa una alquería suiza.<sup>252</sup>

Fernández Ledesma además de describir la imagen, manifiesta y reconoce a la adolescente como criolla mexicana, además romántica con cualidades de una mujer decimonónica pero de clase burguesa.

En las imágenes (120, 121, 122, 123) podemos observar las diferentes composiciones de la serie niñas de la colección Pérez Salazar.

---

<sup>252</sup> Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005, p. 51.



120. Sin identificar, Valletto y Cía. ca. 1867, No. Inv. 1543, BNAH-INAH. Col Pérez Salazar.

121. Sin identificar, Valletto y Cía. ca. 1870, No. Inv. 1609, BNAH-INAH. Col Pérez Salazar.

122. Leonor C., Sagredo y Vallete, ca. 1875, No. Inv. 1609,  
BNAH-INAH. Col Pérez Salazar.

123. Paz , Corral y Barroso, ca. 1875, No. Inv. 1651,  
BNAH-INAH. Col Pérez Salazar.

Es algunos estudios fotográficos tenían accesorios para que los niños posarían, en la (imagen 122) la pequeña posa con un álbum fotográfico de manera más espontánea. Claudia Negrete nos refiere que para la década de los años setenta los estudios fotográficos se adaptaron a las modas decorativas de la alta sociedad introduciendo elementos como esculturas, relojes de diseño barroco, lámparas y álbumes de fotografía, libros tinteros, imágenes fotográficas en pequeños atriles entre otros. De acuerdo al sujeto a retratar consistía en edad y sexo, para los bebés, había sonajas, campanitas y muñecos pequeños, para los niños aros, triciclos, caballitos, barcos y cañones de juguete sonajas, campanitas y muñecos pequeños, para los niños aros, triciclos, barcos y cañones de juguete, canastas para las niñas, sombrillas, abanicos, espejos (Imagen 124) y muñecas de porcelana y vistas campestres (Imagen 125).<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> Claudia Negrete Álvarez, *Vallete Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIE, 2006, p.102.



124. Niña sin identificar, Lorenzo Becerril, ca. 1875, No. Inv. 1593, BNAH-INAH, Col Pérez Salazar.

125. Niña sin identificar, Valletto y Cía., ca. 1875, No. Inv. 1593, BNAH-INAH, Col Pérez Salazar.

En contraste con todo lo que representa el lujo y ostentación de un estudio fotográfico, y los atuendos de la clase burguesa, en la colección hay dos imágenes en formato de *carte de visite* se trata de una niña (Imagen 126) y un niño (Imagen 127), ella aparece sentada, mirando de frente, su vestimenta está en harapos, en condiciones de pobreza, sin embargo lleva consigo unas canastas, para la venta, esta imagen puede considerarse una más de tipos populares, o de oficios, sin embargo refleja las condiciones sociales de la época, en donde la infancia menos favorecida se vuelve proveedora de su hogar. El niño también se encuentra en condiciones ínfimas, probablemente sea un cargador o vendedor de carbón. Se presenta en primer plano con ropas al parecer de manta desgarrada y sucia, además de estar descalzo. Francisco Pérez de Salazar decidió agregarla a esta serie de niñas como ejemplo de desigualdad social tal vez o para completar la serie de niños.

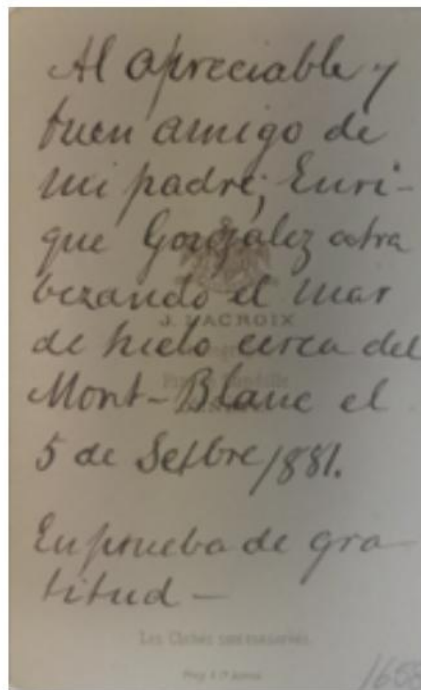




126. Niña vendedora de canastas, Sin identificar, ca. 1880,  
No. Inv. 1821, BNAH- INAH, Col. Pérez Salazar.

127. Niño cargador, Sin identificar, ca. 1866, No. Inv. 1821,  
BNAH- INAH, Col. Pérez Salazar.

Las dedicatorias en las imágenes de niños también fueron muy comunes, en el reverso podemos encontrar expresiones de cariño, en donde probablemente los padres escriben y participan de ello para no olvidar un motivo especial como en este caso, el de un viaje. (Imagen 128 y 129).



128. Niño sin identificar, Jean Lacroix, ca. 1881, No. Inv. 1608, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.

129. Niño sin identificar, Jean Lacroix, ca. 1881, No. Inv. 1608, BNAH-INAH, Col. Pérez Salazar.  
Dedicatoria

"Al apreciable y buen amigo de mi padre, Enrique González atravesando el mar de hielo cerca del Mont-Blanc el 5 de septiembre de 1881. En prueba de gratitud".

Los fotógrafos intentaron recrear los sitios que ocupan los niños en la realidad como los ambientes abiertos donde la gran mayoría jugaba incluso la calle que es el espacio público en donde se juega con las canicas, al aro o al trompo, en las plazas y jardines públicos. Esta apropiación del espacio estaba ganado para el género masculino y así se representó (Imagen 129, 130 y 131).



130. Alberto Rendón, Francisco Bustamante, ca. 1881, No. Inv. 900, BNAH-INAH, Col Pérez Salazar.

131. Niño sin identificar, Vallete y Cía. ca. 1870, No. Inv. 997, BNAH-INAH. Col. Pérez Salazar.

132. Hermanos sin identificar, autor sin identificar, 1870, No. Inv. 900, BNAH-INAH.

En las *cartes de visite* podemos acceder a una fuente de información histórica, pues además de la imagen en sí, es posible descubrir información adicional que los fotógrafos o los mismos propietarios incluían en el reverso de la tarjeta. Fue una costumbre muy arraigada asentar medallas de premiación, los sellos y firmas que representaban al establecimiento y la compañía productora. Dirección del estudio fotográfico, firma y fecha en el anverso, biografías de héroes o personajes de la vida política y del mundo artístico, dedicatorias y caligrafía de la época son elementos que aportan información extra acerca del retratado y de la compañía fotográfica. Cada uno en su estilo, con sellos o simplemente la firma, mostrando en ocasiones diseños de colores vivos y muy elegantes que enriquecían a la misma tarjeta y que son objeto de estudio actualmente.

Por otro lado, las *cartes de visite* son el origen del álbum familiar, ahí se coleccionaron los retratos de los familiares y amigos, junto con las personalidades de la política y del espectáculo. De esta manera pudieron ser conservadas las

genealogías fotográficas y se incrementó la memoria visual, de esta manera se atesoraron como recuerdo del pasado y como testimonio de vida.

En el entendimiento actual se sabe que las colecciones fotográficas son una forma de conocimiento, ya que revelan una parte de cómo se veían las personas en el pasado y cómo las percibimos hoy día. El coleccionista Francisco Pérez Salazar, nos muestra su visión de una parte de la sociedad del siglo XIX a través de imágenes, firmas, estilos, fotógrafos mexicanos y extranjeros,<sup>254</sup> de la técnica empleada para la realización de la *carte de visite* y sobre todo un testimonio histórico documental.

Pero no sólo se aprecian por su valor como fuente documental, ya que nos revelan un pasado, una época y porque también es cierto que las imágenes se sustraen de su historicidad cuando nos apropiamos de ellas y las incorporamos a nuestro imaginario. Los retratos tienen un poder de impacto en quien las mira y quedan almacenadas en su memoria y mientras más se recuerdan más vivas se mantienen. Por estos valores, las imágenes que se resguardan en los archivos, no sólo son las fotografías históricas, que son objetos frágiles que han logrado sobrevivir a todo tipo de negligencia o abandono, sino todas aquellas imágenes que tienen una aportación significativa tanto visual como cultural, política, social, lúdica y expresiva.

---

<sup>254</sup> En el Apéndice 2 se encuentra una relación de fotógrafos que hay en la colección Pérez Salazar.

## CONCLUSIONES

El 3 de octubre del 2019, se llevó a cabo en la Ciudad de México, en la casa de “Subastas Morton”, lo que podría considerarse el remate de la última parte de la Colección Pérez Salazar, lo cual considero es una gran coincidencia para esta investigación, puesto que a través de la revisión del catálogo electrónico que se elaboró para la subasta pude reafirmar los intereses que tuvo de Francisco Pérez de Salazar para coleccionar objetos del pasado, principalmente novohispanos y del siglo XIX.<sup>255</sup>

De acuerdo con la presentación del catálogo, las antigüedades se clasificaron en lotes, se fotografiaron y tasaron con una descripción somera, ahí señala Francisco Pérez Salazar Vereza su nieto, que los objetos se encontraban en posesión y bajo resguardo de los sucesores en este caso la familia Pérez Salazar.<sup>256</sup> De esta colección podemos destacar mobiliario del siglo XVIII, pintura novohispana con temas como: paisaje, retrato, grabado, costumbrismo y escenas religiosas. Pintura extranjera, también artes decorativas, escultura, talavera del siglo XVIII y XIX y fotografía en donde se encuentran registradas once piezas en los formatos de daguerrotipo y ambrotipo, los cuales supuse aún los conservaban los herederos por su valor sentimental y por ser piezas únicas, estas imágenes también aparecieron en el libro de Enrique Fernández Ledesma en 1950, *La gracia de los retratos antiguos*.<sup>257</sup>

En esta apreciación es inevitable considerar que los objetos coleccionados al subastarse quedarán fuera del contexto que le dio su propietario original, sin embargo, se integrarán dentro de otra cadena que les otorgará a esos objetos un nuevo discurso, aquí es importante referir a Michel de Certeau, en donde señala que el coleccionismo se trata de:

---

<sup>255</sup> Morton Subastas, Catálogo de la Colección Pérez Salazar, en [https://issuu.com/mortonsubastas/docs/937\\_antigu\\_edades\\_web?fr=sMTg3ZTE2MTU3NA](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/937_antigu_edades_web?fr=sMTg3ZTE2MTU3NA) (31 de julio de 2020)

<sup>256</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>257</sup> Fernández Ledesma, *La gracia...* *op.cit*, p. 24.

[...] fabricar objetos: copiar o imprimir, encuadernar, clasificar. Juntamente con los productos que multiplica, el coleccionista se convierte en actor dentro de la cadena de una historia que está por hacerse (o por rehacerse), según las nuevas pertinencias intelectuales y sociales. Así pues, la colección, al cambiar completamente los instrumentos de trabajo, redistribuye las cosas, redefine las unidades del saber, introduce las condiciones de un segundo comienzo al construir una 'máquina gigantesca' que hará posible una historia diferente.<sup>258</sup>

De esta manera la colección de *cartes de visite* Pérez Salazar ha posibilitado a través de cada una de sus piezas que la constituyen, un análisis del contexto histórico en el cual fueron creadas y difundidas desde el aspecto técnico, social, cultural y estético.

Considero que la relevancia histórica que tiene la colección Pérez Salazar está presente en tres ideas principales: la primera trata sobre el interés por parte de un aficionado a la historia en reunir y conservar una muestra fotográfica de una parte de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX mexicano. Dicho grupo social, está representado en fotografías de políticos, gobernantes, militares, miembros de la iglesia, médicos, abogados, intelectuales, artistas. Hombres mujeres y niños pertenecientes en su mayoría a una élite con una alta posición social y económica, una sección de tipos populares y arquitectura europea. También podemos encontrar lo que denomina retrato del poder, político, social y económico de una de la élite mexicana, sin embargo la existencia de ejemplares extranjeros nos habla de un fenómeno que se difundió en grandes dimensiones y cada uno con particularidades específicas.

Una segunda idea parte de la valoración histórica que actualmente se hace de las colecciones en instituciones públicas y privadas, en donde hay un interés por la conservación del patrimonio cultural, en este caso la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, que custodia la colección Pérez Salazar han mantenido el propósito de incrementar y desarrollar sus acervos a partir de las disciplinas de la antropología, etnografía, arqueología y la historia. Desde esta perspectiva también se han implementado políticas de adquisición de fotografía, que incluyen la

---

<sup>258</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 87.

connotación de histórica, en donde se reconoce que estos testimonios son materia de estudios contemporáneos.

Esta idea de la conservación que forma parte de las tareas esenciales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, es la de salvaguardar para el futuro. Se trata de una cadena en donde se ejerza eficazmente el presupuesto destinado a la compra de acervos como el caso de la colección Pérez Salazar, que se encontraba en el ámbito privado y a partir de la valoración histórica como objeto paso al espacio público en donde será puesto a disposición, con los debidos procedimientos para su estudio y exhibición. La elaboración del catálogo me permitió un conocimiento más especializado de la colección, en donde identifiqué las características fotográficas de las *carte de visite*, su contexto histórico y las prácticas fotográficas en México durante la segunda mitad del siglo XIX.

Por otro lado, una tercera idea está dirigida a la valoración del coleccionismo a través de las fotografías en *carte de visite* que reunió Francisco Pérez Salazar, en donde la fotografía de retrato fue un objeto evocador, representó un conocimiento basado en rostros, cuerpos y poses del pasado mexicano, de una sociedad que había desaparecido y para conservarla se dio a la tarea de darle un sentido de clasificación mostrando lo que fue de su interés como las fotografías que forman vínculos emocionales por tratarse de su propia familia, de amistades y de personajes políticos afines a su pensamiento. Demuestra un acercamiento a la historia mexicana, que se refleja en su selección por periodos históricos en donde él se sitúa como descendiente de esa elite mexicana lo cual le da la oportunidad de haberse creado una genealogía personal, así como las representaciones de individualidad que están presentes en cada *carte de visite*. Los retratos ofrecían la presencia pública en donde se manifestó la clase social y en el nivel más alto una representación de la nación, de lo mexicano criollo como se mencionó en el prólogo de *La gracia de los retratos antiguos*.

En cada uno de los retratos que seleccionó les otorgó un valor simbólico actualmente estos representan una experiencia en la historia social y cultural, por muy distantes que estén de la realidad actual, figuran como vestigios históricos de

una parte significativa del pasado. Estas imágenes que parecen evocadoras, nostálgicas y lejanas, sin embargo, ocupan un lugar en el vasto espacio de la memoria colectiva.

Es significativo para la memoria del país, el rescate y conservación que Francisco Pérez Salazar hizo al reunir la colección fotográfica, lo que tenemos actualmente es un compendio de retratos que son materia de historia y representan una fuente histórica, lo cual me conduce a lo que mencionó Lucien Febvre en *Combates por la historia*:

[...] ... Indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero también puede hacerse, debe hacerse, sin documentos escritos si éstos no existen. Con todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle utilizar para fabricar su miel, a falta de flores usuales. Por tanto, con palabras. Con signos. Con paisajes y con tejas. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros. Con exámenes periciales de piedras realizados por geólogos y análisis de espadas de metal realizados por químicos. En una palabra: con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad los gustos y las formas de ser del hombre.<sup>259</sup>

A través de la labor de identificación de las fotografías pude establecer las relaciones de familias, amistades, el descubrimiento de afinidades políticas y culturales esto constituye una mirada en un periodo importante de la historia de la fotografía mexicana y le agrega un valor a la misma colección.

Por cuestiones de pragmatismo y de apego al proyecto de tesis, el alcance de este estudio estuvo limitado a abordar en general sólo las series más representativas de la colección Pérez Salazar, quedan pendiente otras líneas de estudio que deben ser atendidas pues representan un aspecto de investigación diverso e implica en gran medida interpretaciones que van de lo general a lo particular, de género y de historia de la vida cotidiana como: el coleccionismo fotográfico en México en los inicios del siglo XX. Un estudio general sobre la difusión de las *carte de visite* en México, abordando a los fotógrafos que introdujeron el formato y el contexto comercial de la época.

---

<sup>259</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*, España, Planeta, 1993, p. 32.



En la colección pude apreciar que el tema del vestido o indumentaria es de lo más significativo, incluso los fotografiados seleccionaban el mejor atuendo para mostrarse socialmente y en ocasiones las mejores prendas de importación de acuerdo con la moda imperante. La visita al estudio fotográfico implicaba que en el rito de hacerse un retrato estuviera presente el buen gusto para vestir y a través de ello la buena fortuna material. De esta manera la colección se constituye como una excelente fuente documental que permite analizar las tendencias decimonónicas.

Un tema poco abordado y merece atención es la representación infantil a través de la fotografía del siglo XIX, pues la información histórica disponible en la actualidad es escasa o muy general acerca de la vida cotidiana de la niñez en México, esta inquietud surge por el gran número de ejemplares que hay en la colección, lo cual sería interesante elaborar un catálogo para abrir camino a nuevos planteamientos de investigación.

Los estudios de género son actualmente muy indispensables para comprender el papel y el rol de los individuos dentro de la sociedad, Francisco Pérez Salazar se dio a la tarea de reunir series de hombres y mujeres en diversas poses y en diferentes momentos conmemorativos, retratos de pareja, de boda, o imágenes en donde aparecen acompañados de su mismo sexo, pude observar que hay un mayor número de representaciones masculinas, por lo tanto me parece necesario profundizar en el tema de masculinidad y representación en la fotografía decimonónica. La serie de mujeres tiene sus particularidades, las representaciones son en otro sentido, ahí se manifiesta el pensamiento de la época acerca de un control sobre el cuerpo y una feminidad inventada, por lo cual sugiero abordar el tema utilizando los ejemplares de la colección profundizando en un análisis sobre la definición de lo femenino en *cartes de visite*, durante las últimas cuatro décadas del siglo XIX.

Aún hacen falta estudios sobre el tema de los tipos populares en México, es necesario establecer que la tendencia de representación estuvo regida bajo los conceptos de costumbrismo y pintoresco. Por lo tanto considero historiar el

horizonte de cada concepto y encontrar las diferencias de cada uno a partir de un conjunto de imágenes. En la colección podemos encontrar diversos fotógrafos mexicanos y extranjeros que se interesaron en retratarlos, lo cual merece un estudio sobre la difusión fotográfica que tuvieron en la segunda mitad del siglo XIX.

Los fotógrafos mexicanos y extranjeros en la colección Pérez Salazar es un tema muy amplio, lo cual merece un estudio puntual debido a la gran cantidad de ejecutantes de la cámara que se iniciaron el arte de la fotografía, sobre todo con el éxito que alcanzó la *carte de visite* en la sociedad decimonónica, a través de los ejemplares de la colección se pueden realizar estudios de los fotógrafos más activos y con presencia en la sociedad.

Como lo comenté anteriormente la utilización de la Norma ISAD (G) que se adaptó a la catalogación fotográfica me permitió un acercamiento más profundo a cada ejemplar, en general este conocimiento me dio la pauta para realizar esta investigación profundizando en los intereses del coleccionista y su colección de *cartes de visite*. Las áreas de descripción que integran la norma desempeñaron una guía para obtener la información de los documentos, y de acuerdo a los contextos de su creación podemos considerarla como un documento histórico. El catálogo digital se encuentra en la red de consulta interna de la BNAH.<sup>260</sup>

Para finalizar, gracias al análisis detallado y al estudio sistemático de la colección, puedo confirmar que los afanes coleccionistas de Francisco Pérez Salazar surgen a partir de las ideas de conservación, de testimonio y como memoria. Esto actualmente es de gran importancia y de profundo impacto en la conformación de lo que a la postre se ha convertido en un acervo histórico de valor documental. Sí el coleccionismo se traduce en la posesión de objetos, la fotografía representa conocimiento histórico, hoy en día, las millones de fotografías realizadas desde el siglo XIX no son solamente un registro documental, sino ante todo, una parte activa, viva de nuestro patrimonio cultural. El

---

<sup>260</sup> Catálogo de la Colección Pérez Salazar-BNAH, en <https://www.bnah.inah.gob.mx/publico/index.php> (16 de julio de 2020).

descubrimiento relativamente reciente de las antiguas fotografías ha sido obra de muchas y diferentes manos: coleccionistas, libreros, archivistas, curadores de exposiciones, historiadores locales y comunidades de artistas. Actualmente, es posible encontrar colecciones en todos los continentes y en una multitud de instituciones públicas: museos, bibliotecas y archivos, así como también en el ámbito privado como: compañías comerciales, familias y fotógrafos profesionales.

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos

Acervo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AFBNAH)

Archivo General de la nación (AGN)

Archivo Institucional de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AHIBNAH)

Archivo del Museo de Arte Moderno (MAM)

Fototeca Nacional (SINAFO)

Fototeca Romualdo García. Alhóndiga de Granaditas.

### Hemerográficas

*Diario de avisos*

*El Cronista de México*

*El Monitor Republicano*

*El Mundo Ilustrado*

*La Sociedad*

*La Sociedad. Periódico político y literario*

*La Unidad Católica*

### Bibliográficas

Acevedo, Esther, "El legado artístico de un Imperio efímero. Maximiliano en México 1864-1867, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*, México, INBA-MUNAL, 1995.

-----, "Don Benito bajo el lente de los caricaturistas, 1861-1872" en *Juárez bajo el pincel de la oposición*, México, Universidad Autónoma Benito Juárez, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, Recinto de Homenaje a Juárez, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 2007.

*Álbum Mexicano; tributo de gratitud al civismo nacional. Retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia mejicana y notabilidades de la presente*, Méjico, C. L. Prudhomme, 1843.

Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-IIE, 2001.

Altamirano, Ignacio Manuel, [et.al.]; *Hombres ilustres mexicanos: biografías de los personajes notables antes de la conquista hasta nuestros días*. Tomo I-IV, México, Imprenta I. Cumplido, 1874.

Ballart, Joseph, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 2002.

Barthes, Roland, *La cámara lucida*, Madrid, Paidós, 1991.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1992.

Barra Moulain, Paula Alicia e Ignacio Gutiérrez Rubalcaba. *Manual técnico del SINAFO, Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH*, México, CONACULTA-INAH, México, 2000.

Bazin, André, *Ontología de la imagen fotográfica*, Madrid, Ediciones Rialp, 1996.

Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2015.

Bernal, Ignacio, "Pensamiento Positivista (1880-1910)", en *Historia de la Arqueología en México*, México, Porrúa, 1992.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ed. Crítica, letras de humanidad, 2001.

Canales, Claudia, *Lo que me contó Felipe Teixidor, hombre de libros (1895-1980)*, México, Conaculta, 2009.

Casanova Rosa y Adriana Kónzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de Fototeca Nacional*. México, CONACULTA-INAH-RM, 2006.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise, *Sobre la bruñida superficie de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989.

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

Carneiro de Carvalho Vania y Solange Ferraz de Lima. "Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920", en *Imágenes e investigación social*, coordinadores Fernando Aguayo y Lourdes Roca, México, Instituto Mora, 2005.

Carreón Cano, Daniela y Berenice Valencia Pulido, *Glosario de términos para álbumes fotográficos. Técnica de manufactura*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas 14, México, INAH, 2014.

Collingwood, Robin George, *Idea de la Historia*, México, FCE, 1996.

Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2005.

De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

De Jesús Hernández, Manuel, *Los inicios de la fotografía en México*, México, Hersa, 1989.

De la Torre Villar, Ernesto, *Ilustradores de libros: Guión Bibliográfico*, México, UNAM, 1999.

-----, *Lecturas Históricas mexicanas*, Tomo IV, México, UNAM, 1994.

De los Reyes, *¿No queda huella ni memoria? Semblanza iconográfica de una familia*, México, UNAM-IIE, Colegio de México, 2002.

Del Castillo Troncoso, Alberto, "La invención de un concepto moderno de niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX", en *Los niños: su imagen en la historia*, México, INAH. Colección Científica, 2006.

-----, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

Del Valle Gastaminza, Felix, "La carte de visite: el objeto y su contexto", *In Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2013.

Diez Barroso, Francisco, *El arte en la Nueva España*, México, Ed. Méjico, 1921.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, España, Paidós, 1999.

Dorotinsky Alperstein, Deborah, "Rostros frente a Juárez. El retrato en la pintura y la fotografía durante la Reforma", en *Los mil rostros de Juárez y el liberalismo mexicano*, México, SHCP, UAM-A, 2007.

Eder, Rita y Emma García, "La fotografía en el siglo XIX", núm. 12, *Enciclopedia del Arte Mexicano*, México, Salvat, 1982.

Elizondo Elizondo, Ricardo y José Antonio Rodríguez, *Monterrey en 400 fotografías*, Monterrey, Marco, 1996.

Fernández, Ángel, *Coleccionismo en México*; Monterrey, Museo del Vidrio, 2000.

Fernández Ledesma, Enrique, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones mexicanas, 1950.

-----, *La Gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2da edición, 2008.

Fevbre, Lucien, *Combates por la historia*, España, Planeta, 1993.

Fontcuberta, Joan, "Presentación" de *Foto-Álbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Ellen Maas, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

-----, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.

Hale, Charles A., *Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano. El hombre su carrera y sus ideas (1856-1930)*, México, FCE-CIDE, 2011.

Hernández Bolaños, Irma, *Juárez en la Intervención. Algunas visiones historiográficas*, México, Tesis para obtener el título de licenciada en Historia FES-Acatlán, UNAM, 2005.



Hobsbawm, Eric J., *La era del capital 1848-1875*, Barcelona, Paidós/Crítica, 2010.

García Beraza, Felipe, et al., *La Gracia de los retratos antiguos*, México, Instituto mexicano norteamericano de relaciones culturales A.C, 1978.

Gilpin, William, "Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape", *Aesthetics and the Picturesque 1795-1840*, vol. 1, Bristol, Thoemmes Press, 2001.

Köning Hans, Joachim, "Reflexiones teóricas acerca del nacionalismo y el proceso de formación del estado y la nación en América latina" en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Tomo XXXVIII, México, 1995

Knittel, Rodolfo, *Fotógrafo y viajero en el sur de Chile*, Santiago, Ed. Pehuén, 2007.

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Editorial Nueva Visión, Bs. As, Argentina, 2002.

Lombardo de Miramón, Concepción, *Memorias*, México, Porrúa, 1980.

Lombardo de Ruiz, Sonia y Ruth Solís Vicarte, *Antecedentes de las leyes de Monumentos Históricos 1536-1910*, México, INAH, 1988.

Lucio, Rafael, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, México, Imprenta de J. Abadía, 1864.

Matabuena, María Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

MacCauley, Elizabeth Anne, *Locura industrial: fotografía comercial en París, 1848-1871*, Yale University Press, 1994.

Mass, Ellen, *Foto-álbum: Sus años dorados 1858-1920*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

Massé Zendejas, Patricia, *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. La compañía Cruces y Campa*, Tesis profesional para optar por el título de maestra en historia del arte, México, UNAM, 1993.

-----, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.

-----, *Fotografía e Historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*, México, INAH, 2017

Mendoza Avilés Mayra y Rosangel Baños Bustos, *Imágenes de cámara. Identificación y preservación*. Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas 7, México, INAH, 2006.

Meyer Wallerstein, Eugenia, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Antropología e Historia, 1978.

Molloy, Sylvia, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2012.

Monsiváis, Carlos, *¡Quietecito por favor!*, México, Condumex-Museo Soumaya, 2005.

Negrete Álvarez, Valleto Hermanos. *Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIIE, 2006.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Ojeda Ruiz, Karina Daniela, *Colección y galería de masculinidades afectuosas. Un producto social desde la mirada de un joven oaxaqueño a finales del siglo XIX*, Ensayo académico para obtener el grado de maestra en Historia del arte, México, UNAM-IIE, 2016.

Ostos, Pilar A. y María Luisa Pardo, *Vocabulario de codicología*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

Pani Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.

Pérez Salas, María Esther, “Litografía, costumbrismo y sociedad”, en *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeutlatolli (Ahuehuate), 2003.

Pérez Salazar, Francisco, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*, México, Sociedad Científico Antonio Álzate, Ed. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1923.

-----, *Biografía de D. Carlos de Sigüenza y Góngora. Seguida de varios documentos inéditos*, México, Antigua Imprenta Murguía, 1928.

-----, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Editorial Cultura, 1933.

Pérez Salazar y Osorio, Ignacio *Poesías*, México, Tipografía Vicente Agüeros, 1906.

Pérez Salazar y Solana, Javier, "Prólogo", en Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla. Y otras investigaciones sobre historia y arte, Siglo XIX*. México, Perpal S.A de C.V, 1990

Pérez Salazar Vereza, Francisco, *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, México, 1998.

Perrot, Michelle, *Historia de la vida privada*, México, Tomo VIII, Taurus, 2017.

Priego Ramírez, Patricia y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro 1840-1930*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989

Quintana, José Miguel, *Un ex librista y los ex libris: a los 450 años del establecimiento de la imprenta*, México, Taller Martín Pescador, 1984.

Sandoval, José María, *Los traidores pintados por sí mismos. El libro Secreto de Maximiliano, en que aparece la idea que tenía de sus servidores*, México, Imprenta del gobierno en Palacio, 1867

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, México, FCE, México, 2000.

Romero de Terreros, Manuel, *Historia sintética del arte colonial de México*, México, Porrúa, 1922.

Sierra, Justo, "La Reforma triunfante" en *Juárez: su obra y su tiempo*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Silva-Herzog Márquez, Jesús J., *Emilio Rabasa, La Constitución Mexicana de 1917: ideólogos, el núcleo fundador y otros constituyentes*, México, UNAM-IIJ, 1990.

Sontag, Susan, *El amante del volcán. Un romance*, México, Alfaguara, 1995.

-----, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

Stulik Dusan y Art Kaplan, *The atlas of analytical signatures of photographic processes*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013.

Szyborska, Wislawa, *Paisaje con grano de arena*. Antología, Barcelona, Lumen, 1997.

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

-----, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*, México, INAH, 2001.

Toussaint, Manuel, *La pintura en México durante el siglo XVI*, México, Porrúa Hermanos, 1936.

Valdés Marín, Juan Carlos, *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Vargas Lugo, Elisa, "Manuel Toussaint y la Pintura colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 25, México, UNAM, 1957.

## Publicaciones periódicas

Aceves Piña, Gutierre, "Imágenes de la inocencia eterna", *Artes de México*. El arte ritual de la muerte niña, núm. 15, México, 1998.

Aguilar Ochoa, Arturo, "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 90, México, 2007.

Aguilar Ochoa, Arturo y Alfonso Milán, "La otra intervención francesa en México. Los tipos populares en entre 1859-1870", en *Dimensión Antropológica*, núm. 64, México, INAH, 2015.

Avedon, Richard, "Unas palabras sobre el retrato", en *Luna Córnea*, núm. 3, México, CONACULTA, 1993.

Barthes, Roland, "La máscara es el sentido", en *Luna Córnea*, núm. 3, México, CONACULTA, 1993.

Bourdieu, Pierre "La identidad como representación", *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP/Universidad de Guadalajara/Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, A. C., 1982.

Casanova Rosa, "¿Costumbrismo revolucionario?", en *Alquimia*, núm. 3, México, INAH, 1998.

Debroise Olivier, "Ven y tómate la foto. Portafolio Colectivo", México, *Luna Cornea*, núm. 3, CONACULTA, 1993.

Domínguez, Christopher, “Guillermo Tovar de Teresa: Doce Voces de la historiografía mexicana”. Conversaciones con Christopher Domínguez Michel. Reconciliación con la Nueva España, en *Letras Libres*, octubre 2010.

Dorotinsky Deborah, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, núm. 21, México, INAH, 2004.

Duchein, Michael, “El respeto de los fondos en archivística. Principios teóricos y problemas prácticos”, en *Revista del Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, Argentina, Archivo General de la Nación, 1976.

Escorza Rodríguez, Daniel, “Felipe Teixidor, la afición por la fotografía”, en *Alquimia*, núm. 24; México, INAH, 2005.

Franco Montes de Oca, Juan Carlos, "Colección antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, en *Gaceta de Museos*, núm. 64, México, INAH, 2016.

Garduño, Ana, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, México, UNAM, 2008.

Kossov, Boris, “Los tiempos de la fotografía”, en *Alquimia*, núm 13, México, INAH, 2001.

Manson, Ch. Theo, “La fotografía en la ciudad de México”, *Foto*, no. 13, febrero-marzo-abril, 1937. pp. 19-22., citado en Rodríguez José Antonio, “Plateros: Calle de la fotografía”, en *Luna Córnea*, núm. 8, 1995.

Mercader Martínez, Yolanda, *Archivos y Bibliotecas adquiridos durante 1977-1892*, México, INAH-Cuadernos de la Biblioteca, Serie Notas No. 9, 1985.

Montes Recinas, Thalía, “La continuidad de un grupo y sus ideas como antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia 1913-1939”, *Diario de Campo*, suplemento núm. 30, México, INAH, 2004.

Morales, Luz Marina, “Redes y negocios en Puebla, fortuna y mentalidad nobiliaria”, *Historia Caribe*, vol. IV, núm. 11, Colombia, Universidad del Atlántico, 2006.

Palma Peña, Juan Miguel, “El patrimonio cultural bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre el patrimonio”, en *Cuicuilco*, núm. 58, México, ENAH-INAH, 2013.  
Pérez Salazar, Vereá Francisco, “Francisco Pérez de Salazar y Haro el coleccionista”, *Diario de Campo*, núm. 92, México INAH, 2007.

Portal, María Ana, “La construcción de la identidad urbana: la experiencia de la pérdida como evidencia social”. *Alteridades* 13, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Rodríguez, José Antonio, "Para una historia de las cosas fotográficas" en *Alquimia*, núm. 11, México, INAH, 2001.

-----, "Orígenes de la fotografía. Manuel Álvarez Bravo", en *Alquimia*, núm. 19, México, INAH, 2003.

-----, “Construir identidades” en *Alquimia*, núm. 51, México, INAH, 2014.

Toor, Frances, “Advertencia de la editora”, en *Mexican Folkways*, vol. 1, México, junio-julio de 1925.



## Artículos en línea

Arnal, Ariel, "Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865-1911", en *Cultura visual en América Latina*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, Enero-junio, Volumen 9, número 1, 1988, en <http://www.tau.ac.il/eial/IX-1/arnal.html> (28 de octubre de 2019).

Catálogo de la Colección Pérez Salazar en la BNAH, <https://www.bnah.inah.gob.mx/publico/index.php> (16 de julio de 2020).

Colorado Nates, Oscar, *Retrato y fotografía*, en <https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/> (29 de octubre de 2019).

Constitución de 1857, en [http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const\\_mex/const\\_1857.pdf](http://www.diputados.gob.mx/biblioteca/bibdig/const_mex/const_1857.pdf) (17 de junio de 2020).

Csillag Pimstein, Ilonka, *Conservación de fotografía patrimonial*. Chile: Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivo, 2000, en <http://es.scribd.com/doc/56563190/conservacion-de-fotografia-patrimonialp.18> (3 de octubre de 2019).

De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, [S.I.], p. 1-38, agosto. 2014, en <https://cheirif.files.wordpress.com/2014/08/219184171-michel-de-certeau-la-escritura-de-la-historia-cap-2.pdf> (29 de agosto de 2019).

Definición de Facebook, en <https://www.webopedia.com/TERM/F/Facebook.html> (26 de febrero de 2020).

Definición de Weblog, en

<https://www.webopedia.com/TERM/B/blog.html> (26 de febrero de 2020).

Furrier, Betty, *Conociendo MARC bibliográfico: catalogación legible por máquina*. tr. Ageo García [en línea]. 7a ed. rev. Estados Unidos: Biblioteca del Congreso, 2003, en <http://www.loc.gov/marc/umbspa/> (8 de octubre de 2019).

Gradowczyk, Mario H. "Apuntes sobre el coleccionismo", en

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0191/7b45be2f.dir/r59\\_14nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0191/7b45be2f.dir/r59_14nota.pdf) (18 de diciembre de 2019).

Ibarra González, Ana Carolina, *Entre la historia y la memoria colectiva, identidad y experiencia*. p. 1-20, en <https://es.scribd.com/document/127865686/Ana-Carolina-Ibarra-Entre-La-Historia-y-La-Memoria> (29 de agosto de 2019).

José Marco V. y Rebeca Borgaro, *Historia universal de la mortalidad*, en <http://www.saludpublica.mx/index.php/spm/article/viewFile/107/100> (8 de julio de 2020).

Morton Subastas, Catálogo de la Colección Pérez Salazar, en

[https://issuu.com/mortonsubastas/docs/937\\_antigu\\_edades\\_web?fr=sMTg3ZTE2MTU3NA](https://issuu.com/mortonsubastas/docs/937_antigu_edades_web?fr=sMTg3ZTE2MTU3NA) (6 de octubre de 2019).

Osorio Olave, Alejandra "Usos y consumos de la fotografía en la construcción de la representación del concepto de modernidad en México". *Revista de Humanidades*, México, Tecnológico de Monterrey, 2007, p.p 171-192 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402307> (13 de octubre de 2020).

Renan, Ernest, ¿Qué es una nación?,

[http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/obrasjuridicas/oj\\_20140308\\_01.pdf](http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/obrasjuridicas/oj_20140308_01.pdf) (11 de mayo de 2020).

Rodríguez, José Antonio y Arturo Ávila Cano, Edward Weston en México, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/edward-weston-en-mexico/> (24 de septiembre de 2019).

Sistema Nacional de Fototecas, en <https://sinafo,inah.go.mx/pagina-ejemplo/mision-y-vision/> (26 de octubre de 2019).

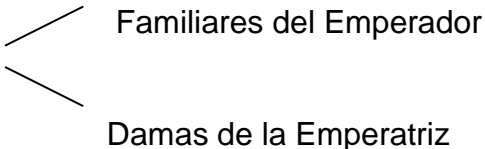
Valencia Pulido, Silvana Berenice, El álbum fotográfico de Luciano Gallardo. Familia y cohesión social, *Secuencia*, México, n. 102, p. 198-224, dic. 2018, en <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i102.1540> (1 de junio de 2020).

Zermeño Padilla, Guillermo, La historiografía en México: un balance (1940-2010). “*Historia Mexicana*”, [S.l.], p. 1695-1742, abr. 2013. ISSN 2448-6531, en <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/133/110> (22 de octubre de 2019).

## Apéndice 1

### Esquema de los principales temas en la Colección Pérez Salazar.

#### SEGUNDO IMPERIO

- Emperadores
- Alegoría de los Emperadores
- Gabinete
- Ministros
- Comisarios
- Chambelanes
- Prelados
- Aristocratas 
  - Familiares del Emperador
  - Damas de la Emperatriz
- Convento de las Capuchinas
- Defensores del Emperador
- Cerro de las Campanas
- Pelotón de Fusilamiento
- Ejecución de Maximiliano
- Muerte de Maximiliano y sus generales
- Atuendo de Maximiliano

## MILITARES

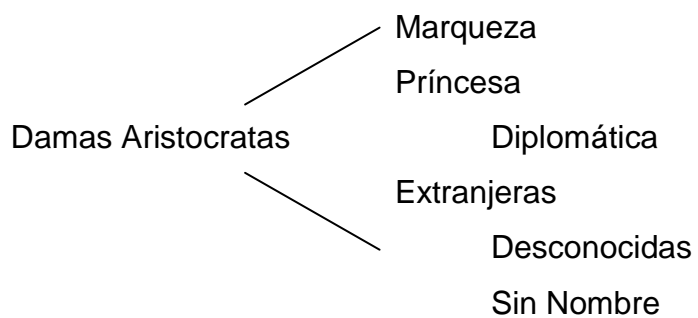
- Virrey
- Generales
- Coronel
- Teniente Coronel
- Capitán
- Oficial Primero
- Almirante

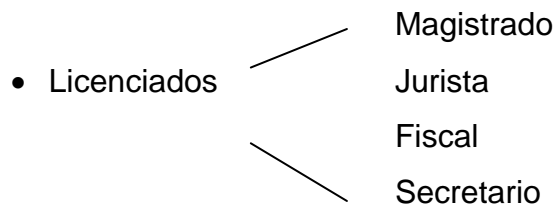
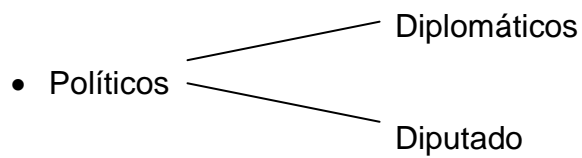
## DE OFICIO

- Ministro
- Político
- Escritores

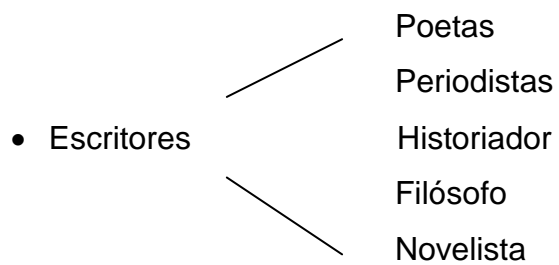
## CIVILES

- Monjas

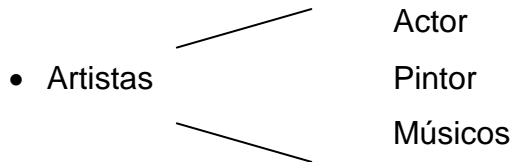




- Alcalde Municipal
- Profesores
- Ingenieros
- Médicos



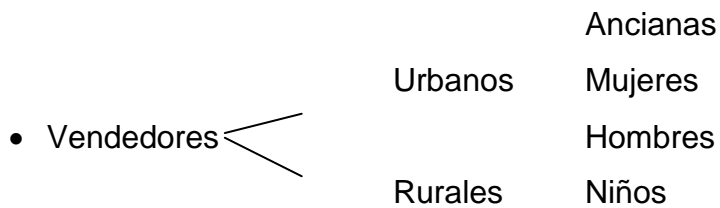
- Bibliotecario



- Mexicanos Peluquero
- Matrimonios
- Familias
- Extranjeros

## TIPOS POPULARES MEXICANOS

- Mujeres de Región



- Charros
- Extranjeros

## NIÑOS

- Mujeres
- Hombres

## **ECLESIASTICOS**

- Nuncio
- Arzobispos
- Cardenales
- Obispos
- Dean
- Monseñor
- Canónigo
- Fraile
- Presbítero

## **DE OFICIOS**

- Licenciado
- Astrónomo
- Extranjero-----{ Orientales

## **ARTE**


Escultura

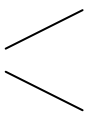
Dibujos -----{Caricatura



Retratos -----{Francia


## ARQUITECTURA


• Italia  Monumentos  
Tumbas

• Francia  Monumentos  
Fuente  
Fuente Monumental

• Alemania -----{ Fuente

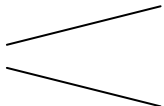
• Madrid -----{ Fuente

• Roma  Monumento  
Sarcófago

• Bolonia  Tumbas  
Monumentos

• Pisa -----{ Tumbas

## ARQUITECTURA

- Lyon  Fuente  
Monumento
- Venecia -----{ Monumento

## Apéndice 2

### Inventario de fotografías en la colección Pérez Salazar

CAJA 1

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO (DOMICILIO)</u>
Cruces y Campa Mayer y Pierson	2 <sup>a</sup> de S. Francisco no. 4 Boulevard des Capucines, 3 París
Guillermo L. Zuber	Calle de Diana, N <sup>o</sup> 85, MAZATLAN
Eduardo Lopez Cembrano Fotografo de la Facultad de Medicina y Cirugía	Facultad de Medicina en Cadiz 1, Calle de Comedias, 1 Cadiz Rosario No.5 Jerez Detras de S <sup>to</sup> D.
L. Becerril	
Joaquín Martínez	
Manuel Rizo	Calle de las Cruces, N <sup>o</sup> 2. Puebla
J. Abadiano	1 <sup>a</sup> de Plateros. 5
Joaquín Martínez	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5. Puebla
Sociedad Fotográfica	Calle de Mesones No.3
Becerril y Anda	Puebla
Eduardo Unda	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5 Puebla
C. toncker	Via dei Pastini 133 presso il Pantheon
F: de Federicis	Via Cesarini 8, Roma, Palazzo Grannelli Viscardi. Presso il G
Agustin Perairo	San José el Real. México
Bingham	58, rue de Larochefoucauld
Cruces y Campa	Calle de Vergara N <sup>o</sup> 1 México
Levitsky	22 Rue de Choiseul
Aubert y Cia	2 <sup>a</sup> C. San Francisco, 7 México



**AUTORES****ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO  
(DOMICILIO)**

Valleto y Cia Sciandra Hermanos	1 <sup>a</sup> de San Francisco, 14 México
Carl Suck	Unter den Linden N <sup>o</sup> 24, Berlín im Gerold'schen House
Ch barriere	Portal de Agustinos N <sup>o</sup> 2 Guadalajara
Cruces y Campa	Empedradillo 4, México
F. König	Adolphsplatz 7 Hamburg
Lorenzo Becerril	Calle de Mesones Numero 3 Puebla
J. Wenzin y Ca	Esquina del Palacio. San Luis P.
Cruces y Campa	Calle de Vergara N <sup>o</sup> 1 México
Montes de Oca	1 <sup>a</sup> calle de Plateros N <sup>o</sup> 6 México
Sciandra Hos	Portal de Mercaderes N <sup>o</sup> 7 México
J.A. Scholten	301 y 303 North 5 <sup>th</sup> St. Cor of Olive Entrance 509 Olive St. ST. Louis. MO.
Manuel Rizo	Puebla, Calle de las Cruces N <sup>o</sup> 2
Joaquin Martínez	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5 Puebla
Levitsky	22 Rue de Choiseul
Berne Bellecour	Hélios
Aubert y Cia	2 <sup>a</sup> C. San Francisco. México
Miguel Merino	
Valleto Ca.	Vergara N <sup>o</sup> 7 México
Agustín Peraire	San José el Real México
F. De Federicis	Via Cesarini 8, Roma
Calderon y Ca	2 <sup>a</sup> Sn. Francisco N <sup>o</sup> 4, México
Disdéri	8 Boulevard des Italiens, París
Becerril y Unda	Calle de Mesones N <sup>o</sup> 3, Puebla

**AUTORES****ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO  
(DOMICILIO)**

Valleto y Ca	Calle de Vergara N° 7. México
Cruces y Campa	Calle de Vergara N° 1. México
L. Cremière y Compañía	De la Maison De L'Empereur, 28.
Cruces y Campa	Empedradillo. México
Montes de Oca	1ª.Calle de Plateros No.6. México
A. Ken	Boulev <sup>†</sup> . Montmartre, 10 París
Julio Michaud	México - París
Aubert y Cia	2ª C. San Francisco, 7 México
Joaquín Martínez	Estanco de Hombres N° 5 Puebla
Disdéri	8, Boulevard des Italiens, Paris
Lorenzo Becerril	
Joaquín Martínez	Puebla
J. Laurent	39 Carrera de S. Geronimo Madrid
Levitsky	22 Rue de Choiseul
L. Mulot	48 Rue de Rivoli. Paris
Luis Veraza e Hijos	Balvanera 15 México
A Macías	4-Guevara-4 Puebla
Cruces y Campa	Empedradillo 4
Eduardo Unda	
Meville	2ª Calle de San Francisco N° 8
Camillo Toncker	Via dei Pastini, 133 Roma
Leandro Carbo	
C. H. Barriere	Portal de Washington 2, Guadalajara
Agustin Peraire	San José el Real. México

**AUTORES****ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO  
(DOMICILIO)**

Luis Veraza	C. de Balvanera N <sup>o</sup> 15
Prevot	Calle del Espíritu Santo N <sup>o</sup> 1½ frente al Hotel del Bazar. México
Cruces y Compa	Empedradillo 4
J. Martínez	Puebla
S. Barreal	Puebla
M. Rizo	Calle de las Cruces N <sup>o</sup> 2 Puebla
Joaquín Martínez	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5 Puebla
Montes de Oca y Compañía	Calle de Plateros N <sup>o</sup> México
Lorenzo Becerril	
Fratelli D'alessandri	65, vía del Babuino, Roma
Valleto Ca	1 <sup>a</sup> de San Francisco 14. México
Antonio Servin	Puebla
Fernandez	O Relly, 66. Habana
S. Bureau	44 Palais Royal 28 Rue Montpensier. París
P.J. Senties	Veracruz
C. Toncker	Via dei Pastini 133. Roma Presso il Pantheon
Casanova	2 <sup>a</sup> Sn Francisco N <sup>o</sup> 7 México
Luis Veraza e Hijos	Balvanera 15, México
Valleto y Cia	Calle Vergara N <sup>o</sup> 7 México
Bauden	
Agustin Peraire	1. San José el Real México

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO (DOMICILIO)</u>
C. Tunker	Vía dei Pastini, 133 Roma
Cruces y Campa	Empedradillo 4 México
Joaquín Martínez	Estanco de Hombres N° 5. Puebla
Vicenzo Bancalari	Vía di Ripetta N° 191 Roma
Roberto Peli	a). Bologna, b). Modena a). Via Farini N° 10 Piazza Cavour I° Piano b). Succescre Barbieri VieZono N° 8
Lorenzo Becerril	
C. D Fredricks y C.	587 Broadway New-York Paris Pass <sup>se</sup>
	Calle de la Habana 108
A. Cruces	Pte. de S. Francisco 16, México
Louis de Planque	62 Calle de Abasolo Matamoros
Manuel Rizo	Puebla, Calle de las Cruces N° 2
Semah	Pas des deux Pavillons N° 9, (Palais-Royal) Paris
F° De Federicis	Palazzo Giannelli Viscardi, Roma. Presso il Gesù
Miguel Merino	
Segovia y C <sup>a</sup> .	
Valleto y C <sup>ia</sup> .	1 <sup>a</sup> de San Francisco, 14, México
Montes de Oca	1 <sup>a</sup> Calle de Plateros N° 6 México
Cruces y Campa	Calle de Vergara N° 1 México
Aubert y C <sup>ia</sup> .	2 <sup>a</sup> Calle de San Francisco 7 México
Disderi y C <sup>ie</sup>	8 Boulevard des Italiens, Paris
Valleto y C <sup>a</sup>	Calle de Vergara N° 7 México



<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO (DOMICILIO)</u>
Vaughan y Co.	Calle de Oro Mazatlán
Rafael Rocafull	Calle Ancha N° 24 Cadiz
Casanova	2ª. Sn. Francisco 7 México
Montes de Oca	1ª. Calle de Plateros N° 6 México
A.M. Bailey	Argent for American Photography
Sciandra H <sup>OS</sup>	
Joaquin Martínez	Estanco de Hombres N° 5 Puebla
Valleto	Vergara N° 7 México
Cruces y Campa	2ª de S. Francisco no.4 México
De Añorbe	C. de Herrero núm. 14 Puebla
D'Alessandri	Roma 65, Babuino
Cruces y Torres	Empedradillo 4. México
O. de la Mora	Guadalajara
John Clarck	
L. Angerer	Alte Wieden, Feldgasse N°. 1061 Wien
Adolfo M. Eguren	Calle de la Constitución 6. Valladolid
W. Engel	Vía de i Forni Nr. 392 Triest,
Valleto y C <sup>ia</sup>	1ª de San Francisco 14, México
A Ken	Boulevt Montmartre 10 París
Corral y Barroso	Alcaiceria 17. México
Cruces y Campa	Empedradillo, 4: México
Cruces y Campa	Calle de Vergara N° 1 México
Lorenzo Becerril	Calle de Mesones número3. Puebla
Antonio Servin	Puebla
Ybarra y Contreras	Portal de Agustinos, N° 2 Guadalajara

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO (DOMICILIO)</u>
J. Székely y J. Gertinger	Getreidemarkt N <sup>o</sup> 3
Irving Block,	Hastings, Milford
Manuel Díaz	1 <sup>a</sup> calle de Plateros N <sup>o</sup> 5, México
Manuel Rizo	Calle de las Cruces, N <sup>o</sup> 2, Puebla
J. Székely y J. Gertinger	Láimgrube am Glacis N <sup>o</sup> 19 wien
E. Volkel	Neisse y, Mohren
Fernando Mulnier	25 Boulevard des Italiens, París
M. L. Winter	Prg. Graben N <sup>o</sup> . 988
Disveri y C <sup>ia</sup>	8 Boulevard des Italiens
Sciandra y Maya	Portal de Mercaderes, 7 Méx.
Eduardo Unda	
S Volkmann	Mur-Quar N <sup>o</sup> . 444 Graz
J.H. Fitzgibbon	116 North Fourth Street St. Louis, Mo
Mezzotint Photographs	Mienerth's Patent, July 16 th, 1867
C. Moya y Ca	Esquina de Plateros y Alcaicería No.1.
A. Martinez y C. <sup>a</sup>	Escalerillas N <sup>ro</sup> 14, México

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO (DOMICILIO)</u>
Manuel Rizo	Calle de las Cruces, N <sup>o</sup> 2 Puebla
A. Villena	Calle de Daoiz, N <sup>o</sup> 13. Sevilla
C. Toncker	Via dei Pastini 133 presso il Pantheon Roma
Fotografía Luswerch	Giardino nel Palazzo Mignanelli
Cruces y Campa	Empedradillo 4 México
Maison Martinet	Numa Fils Photographe 49
Lorenzo Becerril	
A Ken	Boulev <sup>t</sup> Montmartre 10
Joaquin Martínez	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5 Puebla
Giuseppe Felici	Via del Babuino 76 p. <sup>o</sup> 1 <sup>o</sup> . Roma
Giacomo Brogi	Stacilimento 15. 1. Vía Tornabuoni 1
Dannénberg y Co.	Plaza de Armas. S.L. Potosí
José A Y Escandón	Calle de Sta. Ysabel, N <sup>o</sup> 1 Mejico
Montes de Oca	
Celerino Gutiérrez	
Pierre Petit	A. José, París
J. Ibarra	Portal de Agustinos N <sup>o</sup> 2. Guadalajara
Cruces y Campa (Sociedad Fotografo-artística)	2 <sup>da</sup> Calle S <sup>n</sup> . Francisco, N <sup>o</sup> 4, México
Cruces y Campa (Fotografía artística de)	Calle de Vergara N <sup>o</sup> 1. México
Lorenzo Becerril	Calle de Mesones N <sup>o</sup> 3 Puebla
Fratelli D Alessandri	Via del Babuino Depst a Paris
Disdéri	Paris, Boulevard des Italiens.
Agustin Péraire	San José el Real México

**AUTORES**

**ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO**  
**(DOMICILIO)**

Aubert y C<sup>ia</sup>  
Valleto y C<sup>a</sup>  
G. Malovich  
(Estudio fotografico)  
Fernando Mulnier  
A. Martınez y C<sup>a</sup>  
Becerril y Unda  
(Sociedad Fotografica)

2<sup>a</sup> C. San Francisco 7 México  
Vergara N<sup>o</sup> 7 México  
Corso N<sup>o</sup> 41 [670] Trieste  
25 Boulevard des Italiens Paris  
Escalerillas N<sup>ro</sup> 14  
Calle de Mesones No 3 Puebla

**AUTORES**

**ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO  
(DOMICILIO)**

Orellana y Carriedo	1a Calle de Plateros N <sup>o</sup> 6
Rossi Giulio	Via dei Biglio N <sup>o</sup> 6 Milano.
Primer Establecimiento Fotográfico La Fama de los Retratos Jacobi - Dimmers	1a Calle de la Monterilla Núm.1
Lorenzo Becerril	
J. Ibarra	Portal de Agustinos N <sup>o</sup> 2 Gdl.
Valleto C <sup>a</sup>	Vergara N <sup>o</sup> 7 México
Benj Jarvis Photographie Artist	Marshalltown, Iowa

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO (DOMICILIO)</u>
Lorenzo Becerril	Calle de Mesones N <sup>o</sup> 4 Puebla
Joaquin Martínez	Estanco de hombres N <sup>o</sup> 5 Puebla
J. Szekely y J Gertinger	Laimgrube am Glacis
Valleto C <sup>a</sup>	1 <sup>a</sup> de San Francisco 14 México
Carl von Jagemann	Stadt, am Hot N <sup>o</sup> 320 Wien
Montes de Oca	1 <sup>a</sup> Calle de Plateros N <sup>o</sup> 6 Mx.
Eduardo López y Zembrano	Calle de Comedias, N <sup>o</sup> 1 <sup>CA</sup> Diz
Eduardo Unda	Estanco de Hombres N <sup>o</sup> 5 Pbl
Numa Fils	49 Rue Vivienne, 49 París
G. B. Ganzini	Via dell Unione, N <sup>o</sup> 4 Milano
Cruces y Campa	Calle de Vergara No 1 México
A. Someliani "Retratista"	
C. Ibarra	Santander
A Ken	Boulev <sup>t</sup> Monmartre, 10 París
Imp. del Sagrado Corazón de Jesús	
J.A. Suarez y C <sup>a</sup>	O' Reilly, Compostela Habana
Bulla Fréres	16, Rue Triquetonne, París

<u>AUTORES</u>	<u>ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO (DOMICILIO)</u>
Walts y Osburn	Over 83 y 83 Main St. Crystal Palace Polock Richester. N.Y
LA FAVORITA	Fernando VII, 31. frente 1 <sup>a</sup> Trinidad Barcelona
WM. Shew	423 Montgomery Street, San Francisco
Georges Sommer	Atelier Monte di Dio N <sup>o</sup> 4 au 1 <sup>er</sup> Magadin Sta Caterina N <sup>o</sup> 5 Naples
Sommer y Behles	Naples Monte di Dio N <sup>o</sup> 4
Sciandra Hermanos Charlet y Jacotin	Veracruz 37, Boul <sup>t</sup> de Strasbourg París
Braun	7 place du Murier 7 Angoulême
Disderi y C <sup>ie</sup>	8 Boulevard des Italiens, París
M. Vollenweider J. Laurent	Bern 39, Carrera de S. Geronimo, 39 Madrid 37 rue Richelieu, a París
Fratelli Alinari	Vía Nazionale 8 Firenze
G. W. Wilson	Aberdeen N <sup>o</sup> 465
Fotografia Dell Emilia	Via Mercato di Mozzo N <sup>o</sup> 56 2 <sup>o</sup> Bologna
Van Lint	Lungarno, Pisa
Giacomo Brogi	15, Lung'arno Delle Grazie 79, Corso Dei Tintori Ferenze
Gros et Détail	LYON
Carlo Ponti	Venezia Piazza S. Marco Solto le procuratie nuove No 52 e Riva Degli Schiavon I, N 4180 Passato l'abergo reale Danieli
Atier J. Bónnet	Luzern
Van Lit	Lungo L'arno, Pisa

**AUTORES**

**ESTABLECIMIENTO FOTOGRÁFICO**  
**(DOMICILIO)**

Enrico Verzaschi	Via del Corso 135 A, 136 Roma
Goupil y Cia	París, 19 B <sup>a</sup> Montmartre Londres La hoy e Berlin New York
C Deguix	Da S. Mil Re D'Italia Via Carlo Felice Nº 10 Genova
E Desmaisons	5 Rue des Grand Argustins Cam Opticien 24 Rue de la Paix, 24 A Paris
Couvent Armenien	Jerusalem