

Los tipos sociales desde la austeridad del estudio

Deborah Dorotinsky

a María José Esparza Liberal



Sin título, ca. 1866. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

La independencia de México marcó el principio de apertura del país a la visita de viajeros extranjeros, ávidos de conocer estas tierras. Algunos, teñidos de un espíritu romántico por lo desconocido, fueron descubriendo las regiones más recónditas de nuestro territorio, así como las escenas cotidianas de la vida urbana que les parecieron pintorescas y novedosas. Se encontraron con lo que a sus ojos les resultó exótico, típico y peculiar, y al retratarlo, en textos y en pinturas, acuarelas, grabados y, después de 1839, en fotografías, cada cual fue contribuyendo en la confección de un complejo tapiz de imágenes que selectivamente pretendía mostrar lo que era el paisaje, la arquitectura y la sociedad mexicana de las ciudades y del campo. En parte, “lo mexicano” se construyó visualmente, con estos retazos que los artistas viajeros nos legaron y, a través de los cuales percibimos rostros con los que pudimos identificarnos y representarnos en el extranjero. El fotógrafo francés François Aubert nos heredó un rico repertorio fotográfico de

las clases sociales que componían la sociedad mexicana capitalina durante el Segundo Imperio, y su obra es un fragmento de esa imagería sobre “lo mexicano”. Las imágenes que consideraremos aquí, placas de colodión húmedo sobre vidrio casi todas, se encuentran reunidas en una colección en el Museo Real del Ejército en Bruselas. Algunas de éstas están impresas en el formato de tarjeta de visita, consignando en un borde la autoría de “Aubert y Cia. Fot.”.

Quiero aquí acercarme a las fotografías de “tipos” de Aubert con el doble propósito de identificar algunas características formales, y al mismo tiempo utilizar esos signos para reflexionar sobre los valores y usos sociales de sus fotografías. Hay que aclarar que la documentación/construcción fotográfica de estos repertorios tipológicos, particularmente los de las clases consideradas “peligrosas” en el siglo XIX, fue un fenómeno que migró del continente europeo al americano. Existen cuantiosos ejemplos de estos materiales en los países latinoamericanos,



Sin título, ca. 1866. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

realizados por fotógrafos viajeros y por profesionales locales. Podemos considerar que la construcción de este enorme archivo de la humanidad decimonónica respondió a una de esas prácticas que Michel Foucault reconoció como una estrategia de regulación de las poblaciones, de consolidación de los sujetos sociales en objetos de control, vigilancia y estudio.¹

Los adelantos en las técnicas fotográficas introducidos a partir de los inicios de la década de los cincuenta (la placa de colodión húmedo sobre vidrio, las tarjetas de visita), dieron paso a la verdadera multi-reproductibilidad de la imagen fotográfica, y el daguerrotipo, imagen única, fue cediendo su lugar en el gusto del público a las fotografías impresas en papel a partir de un negativo. Cuando Maximiliano llegó a nuestro país (1864), los avances técnicos en la fotografía europea, ya habían permitido a los fotógrafos viajeros salir de sus países y encaminarse por los recodos exóticos para cazar con la lente a los tipos humanos extraños y lejanos, y traerlos a casa

para que los europeos pudieran apreciarlos desde la comodidad y seguridad de sus hogares.

De acuerdo con Arturo Aguilar, François Aubert parece haber sido el fotógrafo favorito de la corte de Maximiliano. En México, Aubert realizó fotografías de los emperadores, de sus viajes y de su corte, así como de tipos populares tomadas en su estudio en la 2ª Calle de San Francisco, donde se localizaban los gabinetes de fotografía más elegantes de la ciudad. Si bien la fotografía llegó a México como práctica a finales de 1839, fue durante el Imperio de Maximiliano cuando se inició una etapa clave para comprender el largo proceso de desarrollo de esta técnica en el país.² Marcos Arróniz describe con curiosos detalles la moderna Ciudad de México de 1862. Según este escritor, la capital presentaba entonces un aspecto hermoso para el viajero, donde circulaban “las elegantes señoritas mejicanas [*sic*] que por la mañana salen á cumplir con sus devociones á los templos, y cuyo breve pie se mueve con gracia”, así



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

como los indios vendedores: los aguadores, los rancharos, y donde "todo contribuye a dar un aspecto de gran novedad".³ Para orientar mejor a los visitantes a esta ciudad, Arróniz proporciona los nombres y direcciones de los mejores establecimientos comerciales, templos, conventos y demás lugares de interés. Sin embargo, en esa larga lista no menciona ni un solo estudio fotográfico, a pesar de que ya había profesionales ejerciendo en la ciudad y en otras ciudades de provincia. Esto lo confirman Patricia Massé y Claudia Negrete, historiadoras de la fotografía durante este periodo. Massé indica que para 1855 había siete establecimientos de daguerrotipia, y Negrete puntualiza nombrando algunos de los que se anunciaban en la prensa capitalina desde 1851, como el gabinete fotográfico del francés Marcos Vallete. Massé contabilizó 19 establecimientos de fotografía para el año de 1863.⁴ Esto puede darnos una idea del estado de desarrollo de la fotografía comercial en la época anterior a la llegada de Maximiliano.

Para 1864 Juan N. del Valle en *El viajero en México*, ya consigna el taller fotográfico de los Sres. Campa y Ca., aunque aún no se menciona el de

Aubert.⁵ Fue Eugenio Maillefert en el *Directorio del comercio del Imperio mexicano* (1867), quien dio noticias de este fotógrafo. En ese directorio del comercio se anuncia Fotografía de Aubert y Ca. 2ª Calle de San Francisco, No. 7, México: "Gran surtido de aparatos y productos de toda clase para fotógrafos. Numerosas colecciones de vistas, tipos, celebridades del país y del extranjero. Especialidad de artículos para los artistas, pintores y arquitectos. Estampas y grabados."⁶ Unas hojas más adelante, en la lista general de las profesiones, de los comerciantes e industriales del Imperio mexicano, bajo el rubro fotografías, Maillefert enlista veintiún fotógrafos entre los que se encuentran Aubert, Cruces y Campa, Luis V. y Sagredo, Sagredo y Vallete, Prevot y Montes de Oca y Ca.⁷

Como es posible apreciar a partir del anuncio de Aubert que Maillefert incluye en el directorio, la venta de fotografías de vistas y personajes, ya fueran celebridades o tipos, fue una de las actividades económicas a las que el francés se dedicó en la capital. La preocupación, la curiosidad y el interés por los tipos populares no era novedosa. Recurro al descriptivo



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

lenguaje de Arróniz, quien en 1862 expresa así esa inquietud:

¿no es cierto que siempre nos sentimos movidos de una viva curiosidad por conocer el modo de existir de nuestros ascendientes, y que las particularidades más mínimas de sus costumbres domésticas nos parecen llenas de interés, aunque sea sólo por complacernos en nuestra superioridad relativa?... Supongamos, pues, que en las variaciones a que están sometidas las cosas humanas se aboliesen los gritos de vendedores en las calles, ¿cómo podrían nuestros descendientes tener noticia de ellos? Que un hombre curioso de este género de costumbre venga a vivir a esta ciudad tumultosa, y no tardará en oír gritar por sus calles las mercaderías y los frutos de todas las estaciones, hiriendo sus tímpanos con gritos inusitados y con anuncios casi ininteligibles de este comercio diario.⁸

Como bien muestran Negrete y Massé en sus trabajos, es en la década de los sesenta cuando el

arquetipo visual de la fotografía de la élite mexicana se consolida. El otro polo del espectro de esta visión estereotipada de la sociedad lo ocupó la representación de las clases medias bajas y las menesterosas. La cita de Arróniz nos permite apreciar cómo movidas por poder visualizar su propia “superioridad relativa”, las clases pudientes se preocuparon por mirar, definir y construir imágenes del *pueblo* mexicano. El escandaloso pregón de los vendedores en las calles capitalinas —recogido y reproducido por Arróniz—, es reemplazado por una pose estática y silenciosa en las fotografías de Aubert, como ocurre con el vendedor de verduras. Considero, y en ello difiero con Patricia Massé, que las imágenes de tipos populares aubertianas mantienen una estrecha relación con el género costumbrista en la litografía y el grabado, y no con la fotografía propiamente etnográfica de corte racia lista, aunque sí privilegian una visión clasista de la otredad.⁹ La preocupación que movía en gran medida a la corriente costumbrista era la de dejar un registro de algún rasgo de “carácter tradicional” (francés, español, mexicano) que poco a poco se desvanecía.¹⁰



Los trabajos de tipos populares realizados por Aubert en México bien pueden inscribirse dentro de esta corriente costumbrista. Los tipos que este fotógrafo registró en su estudio aparecen retratados contra fondos neutros sobre pisos que a veces están cubiertos parcialmente por una gastada alfombra, cuyo diseño se asemeja a la utilizada por Cruces y Campa en su estudio, como es posible apreciar en esta foto del chinaco o joven jinete. Este muchacho luce la tradicional chaqueta corta de paño, unos pantalones gastados para montar, y un sombrero de fieltro de copa baja y redonda. Esta alfombra, que aquí se aprecia en todo su deterioro, a veces se cubrió con un retazo de tela blanca muy percutida, un petate o, incluso, en ocasiones se dejó el piso de duela al descubierto. Característica de las fotografías aubertianas es un primer plano amplio, ocupado por un piso donde se planta a la persona, así como un espacio considerable entre ésta y la pared como fondo. Aubert construye sus imágenes dejando zonas de “respiro”, sin empujar la figura humana contra la pared. Esta estrategia compositiva, de “paréntesis espaciales” delante y detrás de la figura humana, logra resaltarla en medio de la amplitud. La separación por planos le permitió al fotógrafo orquestar una iluminación donde la luz pudiera incidir contra la pared del fondo e iluminar parcialmente a la figura desde atrás, mientras que otra fuente lumínica incidía directamente sobre el cuerpo con lo que las líneas del contorno se recortan haciendo a los cuerpos, aún más prominentes.¹¹



Arriba y abajo: sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

Si comparamos dos imágenes de parejas: un rico y elegante matrimonio, y otro seguramente de la clase media, podremos apreciar que la distancia entre la cámara y el primer plano es menor cuando se trata de gente de “buen tono”, con lo que se crea una mayor cercanía entre el receptor y los fotografiados; mientras que en el caso de las clases subalternas no es de sorprender que la cámara refuerce la sensación de distancia, acrecentando el espacio entre la lente y el sujeto en la imagen. Del material al que tuve acceso, en copias fotográficas y fotocopias enviadas por el Museo Real del Ejército, hay pocos ejemplos del uso de telones, o del montaje de una compleja y



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

elaborada escenificación, práctica que se hizo mucho más común a partir de la década de los setenta.

Es necesario comentar que una de las características más llamativas de las fotografías aubertianas de tipos, pobres y ricos, es la sencillez de la composición y la calidad de la iluminación que resalta invariablemente a los sujetos. La diferenciación de clase, o la "clasificación" en el sentido de contener en el encuadre de la imagen un signo de determinada clase social y "estamparlo" en los sujetos que habitan la fotografía, se efectuó mediante la inclusión de herramientas propias del oficio y a través de la indumentaria. Dos ejemplos muy claros de esta clase trabajadora de mediana categoría son dos fotografías en formato de tarjeta de visita: los encargados del alumbrado y los militares. La primera nos permite observar a dos hombres impecablemente uniformados y cargando cada cual su farol en la mano derecha. Ambos sujetos en la fotografía llevan una cadena colgando al cuello con el silbato que va metido dentro de la bolsa izquierda de la camisa. La hebilla del cinturón del

que se encuentra de pie tiene el número "103" ó "108", que como aclara Manuel Orozco y Berra portaban tanto los guardas como los cabos: "están numerados: aquellos con el que toca a sus ramos y éstos con el de la escuadra de que son responsables".¹² Su trabajo consistía no solamente en mantener el alumbrado público, sino en vigilar las calles y dar aviso, mediante el silbato, de posibles asaltos, ataques o disturbios. El otro ejemplo es la fotografía de un grupo de cinco hombres que, dignos y erguidos, contemplan con seriedad a la cámara, salvo el personaje que sonríe por el costado derecho y sin uniforme.

En el caso de las fotografías de las clases más pobres, las personas son retratadas en la ropa común, desgarrada y paupérrima aunque este signo no da la impresión de ser usado como estigma. Esta característica de neutralidad verosímil las hace muy distintas a las cuidadas fotografías de tipos que realizaron Cruces y Campa en la década de los setenta. En esas imágenes los sujetos portan sus mejores ropas o la utilería del estudio y posan en ambientes



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

escenificados, con telones de fondo pintados, creando una uniformidad estetizante.¹³

Algunos años antes de esta segunda experiencia imperial, Ernesto de Vigneaux, en *Viaje a Méjico*, nos ofrece la impresión que la causara la gente de la clase menesterosa:

Jamás las cortes de los Milagros han visto, a mi parecer, tipos más vigorosamente marcados, más severos, que algunos mendigos de Méjico, medio desnudos y harapientos. La opinión pública en los países cálidos, no tiene ese pudor, que se espanta a la vista de un dorso desnudo y sin descender a los mendigos, no es raro encontrar un vendedor con su mercancía en la cabeza, sin llevar más vestido que unos calzoncillos de cuero.¹⁴

Aubert 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. Tengo para mí que este interés por lo expresivo enfatiza la cualidad de la fotografía aubertiana, donde se aprecia una interacción y respuesta de los modelos al fotógrafo y su aparato. Aubert no se aproxima a la pobreza y lo pintoresco con una preocupación racial, sino desde el inventario de oficios y por ende de clase social. En general, sus fotografías gozan de una enorme estabilidad compositiva, casi neoclásica, con los sujetos siempre al centro, y los grupos colocados de forma tal que se sienta una unidad y una compactación, como podemos apreciar en las fotografías de los soldados y los serenos. Esto puede deberse a su formación académica como pintor.

La condesa Paula Kolonitz vino a México como parte del séquito que acompañaba a Carlota de Miramar a Veracruz.¹⁵ Al igual que Arróniz y Vigneaux, la condesa descubre en la vida callejera el palpitar de la ciudad: "...nada hay para un europeo que ofrezca mayor interés en la ciudad de México que la vida pública en las calles especialmente por las mañanas, cuando el correr y la agitación son mayores."¹⁶



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

Kolonitz describe algunos tipos populares como el aguador, los vendedores de aves, personajes también captados por Aubert en sus imágenes fotográficas. Por entre las almas devotas de las mujeres que iban a misa, según Paula Kolonitz, se deslizaban

...medio desnudos los indios, éste llevando sobre la espalda una grandísima jaula en la cual juntan uno contra el otro seis, siete, más papagayos; aquél corriendo por aquí y por allá ofreciendo frutas, dulce de membrillo, bizcochos, castañas cocidas...Todas estas cosas las ofrecen los indios estrepitosamente, mientras que la voz de los aguadores se oye por todos lados. Entre estas cosas maravillosas, lo más maravilloso de todo son ellos mismos con su vestido adamítico y su descarnada figura. Se ciñen en torno a la cintura un pedazo de piel que hace las veces de pantalones, una tela de algodón les cubre la espalda y el pecho y por allí sacan la cabeza. Los brazos y las piernas van libres,

llevan sandalias en los pies y en la cabeza un sombrero de paja finamente tejida. Las mujeres varían poco o nada su modo de vestir; muchas veces las vi llevar solamente una pieza de algodón que les sirve como sotana, así es que la parte superior del cuerpo está aún menos protegida. Sus inteligentes niñas, con sus grandes ojos negros y suaves, han renunciado a cualquier lujo en el vestir.¹⁷

Sin embargo, esa semidesnudez que describen tanto Vigneaux (acerca de la cual asume que nuestra sociedad decimonónica no tenía prejuicios) y Kolonitz, no aparece en las fotografías de Aubert.

El fotógrafo imperial parece haber puesto el énfasis en dos rasgos para marcar a las clases sociales: por un lado el buen o mal estado del atuendo y por otro el cuidado o desarreglo del cabello. A diferencia de lo que hicieron después Cruces y Campa, las mujeres de las clases populares fotografiadas por Aubert casi siempre llevan el cabello muy despeinado,



Arriba y abajo: sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

la trenza desordenada y la ropa maltrecha. En cambio, en las imágenes que el fotógrafo hiciera de las damas de la corte de Maximiliano, hay un extremo cuidado en destacar el arreglo de los peinados. Es posible ver esto, si comparamos el ordenado par de rizos en tirabuzón que enmarcan el cuello de la mujer en la fotografía de la pareja de “buen tono”, y el cabello en la fotografía de la mujer con el cuenco en la mano. El estado desordenado del cabello en las fotografías de mujeres pobres es un elemento iconográfico, un signo, que refleja el concepto de inferioridad en el que se tenía a las clases subalternas en contraposición a la supuesta superioridad moral de la clase alta. Dentro de las imágenes, esta superioridad moral se construye a partir del orden, arreglo, aparente pulcritud y limpieza del atuendo y del cabello femenino. Este énfasis temprano en el valor simbólico del cabello de las mujeres, prelude el papel que le tocará jugar a la cabellera en las postrimerías del siglo XIX (sobre todo con los simbolistas), convirtiéndose en uno de los elementos iconográficos más potentes para resaltar el carácter erótico o por el contrario moralmente correcto de una mujer; ya sea con la cabellera recogida y sometida en actitud de recato (la mujer como madre), o generalmente suelta, ondulante y sinuosa, como en una exótica danza de los velos (la mujer como prostituta).¹⁸

Aubert escoge dentro del repertorio visual de las clases trabajadoras las imágenes que recuperan los oficios como el de las molenderas y tortilleras. Los accesorios que agrega a las figuras son mínimos —el metate, el jarro, la masa y el petate en el suelo—. Esta imagen de molenderas y tortilleras era muy típica de la representación costumbrista de la primera mitad del siglo XIX, como puede apreciarse en los tipos populares realizados por el pintor Edouard Pingret. En esta fotografía de Aubert, se representa una escena en formato de tarjeta de visita, con dos niños y dos mujeres sentados sobre el suelo del estudio. Todos los miembros del grupo miran directo a la cámara. Las dos mujeres están ocupadas en la factura de las tortillas, mientras los niños las disfrutaban y despliegan algunas verduras frente a ellos. Detrás del grupo, sostenida por un caballete, hay una imagen de la



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

virgen de Guadalupe, imagen que estampa de un carácter concreto a la fotografía entera: “el pueblo mexicano es guadalupano”. Sin embargo, para mi gusto, el *punctum* de la imagen son las caras de las dos mujeres, que con ojos vivarachos y delicada coquetería sonríen al espectador.

Formalmente, las composiciones de Aubert son más elaboradas en las fotografías de parejas y de grupos que en las de individuos. Cuando se trata de una pareja de indígenas, el fotógrafo resalta la modestia y la pobreza de los sujetos, aunque en general este tipo de retratos son interesantes por las relaciones intersubjetivas que se pueden apreciar. En la fotografía de la pareja mestiza, ambos personajes posan de frente y alineados mirando al espectador, se tocan y esto nos da un indicio de cierta intimidad entre ellos. Se acentúa el apoyo de la esposa en el esposo, por la manera en la que ésta lo toma del brazo y él la sostiene, el brazo derecho en jarras, plantado con cierta fuerza, ella tímidamente colgada de éste. Aunque la pose parece apuntar al orden social de subordinación de la esposa al marido, la forma como

están presentados frente a la cámara en el mismo plano sugiere cierta igualdad entre ellos. No es este el caso en las fotografías de parejas indígenas, donde los cuerpos no se tocan. Esta ausencia de signos de intimidad en los registros fotográficos indigenistas persiste hasta entrado el siglo xx, y quizás sugiere un recato y pudor existente en las culturas indias en lo relativo a la expresión en público de situaciones afectivas o de intimidad conyugal.

Otras fotografías resultan de difícil lectura, pues hemos perdido los referentes inmediatos para descifrarlas. Un ejemplo claro es la enigmática imagen de dos mujeres sentadas lado a lado y tomadas de las manos, quienes posan de frente a la cámara, cada una con un seno descubierto. Lo que fuera el fondo de la fotografía ha sido cubierto con una mezcla sobre el negativo, o bien el deterioro de la placa es tal que ya no se aprecia ningún detalle en el último plano. Si Aubert retrataba a los oficios, no sería demasiado descabellado pensar que se tratara del retrato de una pareja de nodrizas, con sus torsos desplegados frente a la cámara.

Algunas de las imágenes tomadas de entre las clases humildes, muestran a la maternidad protectora. Las madres posan abrazando a sus hijos, con vestidos gastados, los pies descalzos, las miradas desconfiadas, las caras taciturnas, aunque de vez en vez alguna sonría a la cámara. Aubert rescata los gestos de ternura —una mano que acaricia una cabeza o sostiene la mano pequeña de un niño— en medio de la miseria. Desde estas fotografías podríamos reflexionar sobre el papel que juegan los niños como “mediadores” en los registros fotográficos, conectando a otros adultos dentro de la toma con el fotógrafo (y los espectadores) y, en ocasiones, haciendo de puente entre la escena fotografiada y el exterior de la imagen.

En el análisis de este tipo de imaginería, varios teóricos coinciden en que la fotografía decimonónica

servió como una herramienta para fijar las relaciones de poder.¹⁹ La práctica fotográfica de los “tipos” sociales durante el siglo XIX es un ejercicio de los mecanismos de vigilancia sobre el cuerpo de la población, donde se enfatizan las demarcaciones sociales. Las fotografías de Aubert puestas en relación con los textos de sus contemporáneos parecen indicar eso mismo. Sin embargo, hay algo de enigmático y pícaro en varias de sus imágenes, como si los modelos y el fotógrafo se hicieran cómplices. Esta complicidad permite al sujeto que posa reinventarse a sí mismo. En las fotografías de Aubert esta posibilidad de autoinvención es más intensa cuando la expresión del rostro, del que posa, no responde a la obsesión fisonomista, sino al establecimiento de un diálogo, una complicidad y resistencia frente a la cualidad predatoria de la cámara.



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas



Sin título, ca. 1865. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas

- ¹ Véase: Allan Sekula, "The body and the archive", en *October*, núm. 39, MIT Press, 1987, pp. 3-64; Suren Lalvani, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, N.Y., State University of New York Press, 1996, pp. 28-29, y Jhon Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photography and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 60-102.
- ² Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996. Como logra demostrar Aguilar, fue durante el Segundo Imperio que se dio el primer auge de la fotografía en México, elemento netamente propagandístico desaprovechado por la austeridad de la Reforma y sus hombres.
- ³ Marcos Arróniz, *Manual del viajero en Méjico o Compendio de la Historia de la Ciudad de Méjico*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1862, p. 40.
- ⁴ Véase Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, pp. 27 y 43; Claudia Negrete, "Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos", tesis de Licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 14-15.
- ⁵ Juan N. del Valle, *El viajero en México: Completa guía de forasteros, para 1864 obra útil a toda clase de personas*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, p. 207.
- ⁶ Eugenio Maillfert, *Directorio del comercio del imperio mexicano*, facsímil de México E. Maillfert, 1867, México D.F., Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1992, p. 203 y anuncio Aubert, p. 223. Pellandini vendía estampas y artículos para pintura en la misma 2ª de S. Francisco, véase p. 282.
- ⁷ *Ibidem*, p. 284.
- ⁸ Marcos Arróniz, *op. cit.*, p. 130.
- ⁹ Aubert seguramente conoció en Europa los trabajos de *Los franceses pintados por ellos mismos* (publicación por entregas iniciada en 1839), *Los españoles pintados por sí mismos* (cuya publicación, también por entregas, se inició en 1842). A México llegó esta corriente a través del costumbrismo, tanto literario como visual en el que lo cotidiano, los eventos contemporáneos de los diferentes grupos sociales, eran el tema a tratar. Sobre la evaluación de Patricia Massé, véase p. 117 del citado trabajo.
- ¹⁰ Ma. Esther Pérez Salas Cantú, "Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX", tesis Doctoral en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 1998.
- ¹¹ Claudia Negrete cita algunos manuales de fotografía que circularon en el país, como el de Auguste Belloc, el de Gustave Legray. Véase Negrete, *op. cit.*; pp. 16 y 17. Massé reproduce algunos comentarios sobre la iluminación, tomados del manual de Disderi. Véase Massé, *op. cit.*, pp. 72-73.
- ¹² Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México* (1ª edición 1853-56), México, Porrúa (Sepan cuántos...), 2ª ed., 1998, p. 113. Para las fechas en las que escribía Orozco y Berra, la Ciudad de México contaba con 1 661 faroles para el alumbrado público.
- ¹³ Véase Patricia Massé, *op. cit.*
- ¹⁴ Ernesto de Vigneaux, *Viaje a Méjico*, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1950, p. 80.
- ¹⁵ Paola Kolonitz, *Un viaje a México en 1864* (tr. del italiano por N. Beltrán), México, SEP, 1976.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 114.
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 114-115.
- ¹⁸ Véase Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad; la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, España, Debate, 1986, pp. 228-234.
- ¹⁹ James R. Ryan, *Picturing Empire; Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books, 1997; Nicholas Mirzoeff, "Photography at the Heart of Darkness: Herbert Lang's Congo Photographs (1909-1915)", en Tim Barringer y Tom Flynn (eds.), *Colonialism and the Object Empire, Material Culture and the Museum*, London/New York, Routledge, 1998, pp. 167-187; Griselda Pollock, "Feminista/Foucault-Surveillance/Sexuality", en Bryson, Holly y Moxey (eds.), *Visual Culture, Images and Interpretations*, Hanover and London, Wesleyan University Press y University Press of New England, 1994, pp. 1-41.



Camisa de Maximiliano, Querétaro, junio de 1867. Col. Museo Real del Ejército, Bruselas