

La otra Intervención Francesa en México. Los tipos populares entre 1859-1870

ARTURO AGUILAR OCHOA* / ALFONSO MILÁN**

Un momento de atracción internacional para México: 1859-1866

En la abundante historiografía sobre la llamada Intervención Francesa en México se señala como fecha del inicio de esta gesta el desembarco del ejército galo en diciembre de 1861 o la ruptura de los Tratados de la Soledad en marzo de 1862; de eso no hay duda, pero es un hecho que los antecedentes se remontan mucho más atrás, quizás a julio de 1854. Fue entonces cuando el conde Gastón de Raousset de Boulbon (1817-1854), al mando de más de 400 hombres, trató de apoderarse del estado de Sonora con una expedición filibustera que fue derrotada en las costas de Guaymas por el capitán mexicano Mariano Álvarez. Precisamente en este marco existe otro antecedente importante, pero que no se sostuvo con la fuerza de las armas ni el disparo de un solo tiro de fusil, sino más bien se apoyó en el bombardeo de las imágenes que se difundieron en Francia —un poco antes y durante la ocupación de las fuerzas

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

** UAM-Azcapotzalco.

militares de Napoleón III en nuestro país—, una especie de colonización del imaginario mexicano en el que poco se ha reparado. Este *boom* de “imágenes mexicanas”, si pudiéramos llamarlas así —incluyeron fotografías, grabados y litografías, además de relatos escritos—, mantuvo al público francés informado de muchos aspectos de la sociedad mexicana, a la cual pensamos ya tenían intenciones de conquistar y que después, a partir de mayo de 1863, con la caída definitiva de Puebla, dominaron política y militarmente, alimentando la idea de que era un pueblo además de exótico, rico en recursos, con un legado cultural antiquísimo, pero atrasado y sumido en la anarquía, plagado de indios que vivían en el límite de lo salvaje, lo cual justificaba el que fuera rescatado por las huestes del ejército napoleónico. Como bien han señalado algunos autores, la curiosidad y el interés estuvieron presentes en estos años y las preguntas vinieron a la mente: “¿cómo eran aquellas tierras, cómo eran sus moradores, cómo mirarlos sin estar ahí, cómo imaginar su identidad sin tener para ello que recorrer las inmensas distancias?”.¹

Esto explica la abundante producción de grabados con el tema de México publicados en la prensa francesa del periodo, entre ellos los artículos de viajes que habían realizado personajes como Phillipe Rondé y publicados en 1861 en la revista *Le Tour du Monde. Nouvelles Annales des Voyages*, sobre una travesía a Chihuahua,² o la copia de vistas y escenas costumbristas tomadas de litógrafos mexicanos como Casimiro Castro o de artistas como Claudio Linati en la revista *L'Illustration* en 1862, además de composiciones hechas a distancia por pintores franceses que habían estado en México como Petros Pharamond Blanchard.³ Pero los fotógrafos también se percataron

¹ Jorge Carretero Madrid, *Prisionero de guerra del Imperio francés. Diario del teniente coronel Cosme Varela. Episodio histórico ocurrido durante la Intervención: 1863-1864*, 2012, p. 108.

² Phillipe Rondé, “Voyage dans l’Etat de Chihuahua (Mexique), 1849-1852” en *Le Tour du Monde. Nouvelles Annales des Voyages*, núm. 4, vol. 4, 1861, pp. 145-160. Citado por Chantal Cramaussel en “Por allí pasó Rondé. Representaciones europeas de México a mediados del siglo XIX”, tesis de doctorado en historia del arte (en preparación), p. 133; agradezco a la autora el préstamo de esta tesis.

³ Es significativo que la mayoría de los artículos sobre México publicados en *L'Illustration. Journal Universel* fueran hechos en el primer semestre de 1862, tomadas principalmente del álbum *México y sus alrededores*, con escenas costumbristas como El Jarabe, o vistas de la Catedral, El Palacio de Minería, Plaza de Santo Domingo, Plazuela Guardiola, entre otras. No se da crédito a los autores mexicanos y la mayoría de los artículos están firmados por Melhul-Blancourt. Para revisar gran parte de estos grabados, véase Antonio Arriaga, *La Patria recorrida, estampas de México y los mexicanos durante la Intervención Francesa*, 1967. Lamentablemente, este autor tampoco dio crédito de dónde tomó las imágenes ni los autores, quizás por ser un

de que podrían registrar con su cámara todo aquello que fuera característico del país, suponiéndose aún más fidedignos que los grabadores; por ello, antes y durante la intervención realizaron gran número de fotografías, ahora dispersas en distintas colecciones, las cuales incluyen vistas de ciudades, retratos de personajes y un género apenas estudiado dentro de la fotohistoria mexicana, el de los llamados “tipos populares”,⁴ que al parecer surgió en esos años y alcanzó cierto éxito de ventas en Europa, especialmente en Francia, y por ello tampoco es casualidad que la mayoría de los autores sean franceses. Después de la intervención, el interés por México toma otros rumbos cuando aparecen las fotografías antropológicas, con características distintas a la de los tipos populares: estas series, además de ser un divertimento social, retratan a la gente del pueblo, como los vendedores y otros personajes característicos del país, sin la intención de medirlos y clasificarlos étnicamente a partir de propuestas científicas. Por tal razón creemos que el mejor momento de esas fotos va de 1859 a 1866, después de esos años el avance técnico de la prensa que emplea el fotograbado hace decaer también el interés por tales colecciones.

Así, distinguimos dos etapas principales en la proliferación del género: una antes de la Intervención Francesa, entre 1859 y 1862, y la otra en pleno momento de la ocupación, e incluso cuando ya se había instalado el llamado Segundo Imperio, entre 1863 y 1866, ambas producciones con miras a un público francés o europeo. Aunque este planteamiento se rompe por una colección de tipos populares hecha por la asociación de los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa alrededor de 1870 —no está corroborada la fecha en que se realizó—, que tocamos también al considerar sus relaciones con las series anteriores.

momento en que no se estudiaba la imagen. Véase también María Esther Pérez Salas C., “Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)”, en *Impresiones de México y de Francia*, 2009, pp. 250-251.

⁴ Algunos investigadores han tocado el tema sin incluir a los principales autores de los “tipos”, como son Olivier Debrouse en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, 1994, véase el capítulo de Tocata, pp. 101-110. Si bien se refiere a fotógrafos como Aubert y Cruces y Campa, Debrouse se detuvo en casos aislados en el género como una imagen de una mujer de Veracruz del fotógrafo francés Paul-Emile Miot (1827-1900), o en una colección donada por el abate Domenech, en 1866, al Musée de L’Homme, pero de la cual no reproduce ninguna en su libro, por lo que no sabemos si son las mismas de Merillé, Charnay, Becerril u otro autor. Rosa Casanova también tocó el tema de manera muy general en “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México. 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, 2005, pp. 10-11.

Avance técnico de la fotografía

Si el contexto político y social fue propicio para la aparición de los tipos populares en fotografía, pues se creó un interés internacional por México, también fueron importantes los avances técnicos que comienzan a gestarse desde 1850, cuando las llamadas imágenes de cámara empezaron a ser desplazadas por métodos que facilitaron la reproducción e hicieron más accesible y barata la fotografía. Entre esas condiciones están el perfeccionamiento de los soportes, primero con los papeles salados y después con el papel albuminado, en tanto abarataron los precios e hicieron posible que un mayor número de personas comprara imágenes fotográficas.⁵ En 1851, con la aparición del colodión húmedo y el negativo, se lograron mejoras sustantivas, pues se consiguió reducir los tiempos de exposición, además de obtener una mejor nitidez. Los nuevos avances técnicos permitieron ofrecer al público retratos de mejor calidad, en mayor número y a menor costo.

Sin embargo, el golpe definitivo se dio con el advenimiento del pequeño formato conocido como “tarjeta de visita” inventado por André-Adolphe-Eugène Disdéri en 1854, pues permitió el coleccionismo en álbumes de diferentes imágenes, como retratos de gente famosa: actrices, reyes, literatos, políticos, generales, etcétera. Gracias a este formato se coleccionaron vistas de paisajes de todo el mundo y, por supuesto, de personas de los considerados países exóticos: los llamados tipos populares.⁶ Así surgieron galerías de gente del pueblo en Italia, Polonia, Turquía, o de países más alejados de Europa como Brasil, China, Japón o la India, entre otros.

Cabe señalar que el nuevo formato no alcanzó una popularidad inmediata, y sólo hasta finales de 1859 y principios de 1860 empezó a popularizarse en el mundo. En México se tienen indicios de que la tarjeta de visita empezó a conocerse precisamente a partir de 1860, aunque desde luego, a diferencia de la llegada del daguerrotipo, nadie se ha dado a la tarea de averiguar cuándo se popularizó en nuestro país. La duda se disipa cuando se observa que casi la totalidad de los retratos en este formato no son anteriores a la década de 1860. Por tanto, la fecha coincide con el fin de una etapa difícil

⁵ Entre los innumerables estudios sobre el desarrollo técnico de la fotografía se puede mencionar el de Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 2002, especialmente el capítulo 5 “Retrato para millones”, pp. 60-62.

⁶ *Ibidem*, pp. 64-65.

como lo fue la Guerra de Reforma, cuando suponemos que los mexicanos empezaron a retratarse en el nuevo formato y a crear colecciones en los álbumes para fotografía. Durante los años de la Intervención Francesa el intercambio y colección de *carte de visite* aumentó aún más, siendo el medio ideal para mantener comunicación entre los expedicionarios franceses y demás europeos que se encontraban en México, y sus familias en el antiguo continente.⁷ Incluso el propio Napoleón III le obsequió a Maximiliano, antes de su salida de Miramar, uno de esos libros que contenía un plano topográfico y vistas de la ciudad de México. Ese libro, se sabe, había sido obra de los oficiales del Estado Mayor del ejército expedicionario.⁸

Pero era necesario un ingrediente adicional para detonar el fenómeno de los tipos, y ese ingrediente fue la mirada extranjera sobre nuestro país, que quería ver y conocer a la gente exótica. La mirada llegó en un primer momento con Claude Desiré de Charnay, paralela a las vistas de las principales ruinas prehispánicas como Mitla, en Oaxaca, Chichen Itzá y Uxmal, en Yucatán, o Palenque, en Chiapas.

Primera etapa. Claude Desiré de Charnay y la tradición de los tipos en 1859-1862

Claude Desiré de Charnay (1828-1915) fue un explorador, arqueólogo y fotógrafo francés que llegó a México por primera vez en noviembre de 1857, apoyado por el Ministerio de Educación Pública de Francia. En este primer periplo realizó a principios de 1858, en la capital del país, algunas vistas de edificios que fueron recogidas en su *Álbum fotográfico mexicano*, publicado en 1860 por el editor francés Julio Michaud. La noticia de la aparición de su Álbum fue reportada por la prensa mexicana desde abril de 1858, señalando que la obra fue “encargado por el S.M. el emperador de los franceses [...] para el museo del Louvre de una colección mexicana tan rica por sus monumentos, tan interesante por sus ruinas [...] Cada prueba llevará impresa el nombre de lo que representa”.⁹

⁷ 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. Esther Acevedo, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, 1996, pp. 169-171.

⁸ Esther Acevedo, *op. cit.*, p. 163.

⁹ *La Sociedad*, 28 de abril de 1858.

En sus vistas se encuentran los edificios más emblemáticos de la ciudad de México, como la Catedral, el Claustro de la Merced o el Palacio de Minería; sin embargo, su objetivo principal eran las ruinas prehispánicas y por tal razón realizó una segunda visita de diciembre de 1859 a marzo de 1860, para viajar por el sur de la República, principalmente a los estados de Oaxaca y Yucatán. El momento quizás no fue el mejor, pues Charnay enfrentó una etapa de mucha inseguridad en los caminos debido a la Guerra de Tres Años. Fruto de este viaje fue el álbum *Ciudades y ruinas americanas*, publicado en París en 1863: mediante 49 fotografías presentó los centros arqueológicos de Mitla, Palenque, Chichen Itzá y Uxmal, mientras el texto fungió como la presentación de la arqueología mexicana al público francés.¹⁰

Lo interesante es que en algunas versiones de su álbum *Ciudades y ruinas americanas* Charnay incluyó también “tipos populares”. No en todos se encuentran fotografías de este género, y por ello las ediciones facsimilares no los incluyen regularmente; hemos descubierto un ejemplar con fotografías de tipos en una colección particular y otro en la librería del Congreso de Estados Unidos con el título de *Ruines du Mexique et types mexicains. 1862-1863*, editados por Julio Michaud, el cual contiene doce retratos que llevan como pie de foto el título “Tipos mexicanos” o *Types Mexicains*, todos van numerados del 2 al 11, con excepción del 12, un fraile franciscano que no tiene pie de foto ni número, igualmente no se tiene el número 1, al menos en el ejemplar de la colección particular, dado que puede haber otras versiones con una numeración y tipos distintos. Es la primera serie conocida sobre este tema en nuestro país, y seguramente se realizó entre 1859 y 1861, como lo prueba el hecho de haber sido realizados con la temprana técnica del papel salado. Los tipos son en su mayoría vendedores de artículos como canastas, ollas de barro o de jaulas; también se encuentran dos mujeres del pueblo,

¹⁰ Véase el prólogo de Lorenzo Ochoa a la edición facsimilar de su libro de viaje: Claude Desiré de Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, 1994; o a la del álbum de Víctor Jiménez, *Ciudades y ruinas americanas, 1858-1861*, 1994. Recordemos también que entre 1880 y 1886 Charnay hizo otros tres viajes a México en los que tomó fotografías de diversos sitios arqueológicos, realizó retratos etnográficos y fotografió vistas de pueblos y ciudades. Entre las publicaciones que resultaron de sus últimos viajes se incluye *Les anciennes villes du Nouveau Monde*, 1885. También se puede ver el catálogo de exposición “Le Yucatán est ailleurs, Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré de Charnay”, 2007, con textos de François Brunet, Christine Barthe y Pascal Mogne. Este libro contiene sorprendentemente fotografías de aborígenes de Australia (muchos de ellos desnudos), pero no de México.

una de ellas (la número 7) con una vestimenta que recuerda al de las chinas poblanas; otra con traje indígena, como la falda conocida como enredo y el huipil, y con un seno descubierto (número 6), un aguador (número 11), un cargador (número 12) y un evangelista (número 9). El autor no se preocupó por incluir algún título específico, que bien pudo hacerlo, se limitó a poner para todos: "Tipos mexicanos". En resumen, su trabajo es una búsqueda de la identidad mexicana, pues no sólo con el rostro de rasgos indígenas o mestizos se logra esta característica, sino también por los trajes, adornos y las actividades propias del país. Sin duda, al incluir esta serie manifestó su interés por hacer más atractiva la publicación para los franceses y dar a conocer a las clases populares característica de las ciudades mexicanas. La novedad consistió en que por primera vez se publicaban tipos en fotografías, pues se tenía una larga tradición en la pintura y litografía realizada por los artistas viajeros durante su estancia en el país en la primera mitad del siglo XIX.¹¹ Entre ellos destacaron el italiano Claudio Linati con la obra *Trajcs civiles, militares y religiosos* (Bruselas, 1828), mientras el alemán Carl Nebel dejó un importante testimonio de escenas costumbristas con su obra *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*;¹² sin embargo, hubo otros artistas interesados por los temas costumbristas o tipos populares, como el francés Eduardo Pingret y el suizo Johan Salomón Hegi, aunque su producción no se divulgó de manera amplia por haberse plasmado mediante técnicas que no llegaban a un gran público, como el óleo y la acuarela.

Por tanto, creemos que para Charnay otras fuentes más importantes fueron las figuras de cera; muchos viajeros coincidieron en señalar que los artesanos mexicanos, autores de las figuras, trabajaban con gran sensibilidad y pericia. Fue muy común la venta de estas artesanías, como constató en su diario el diplomático estadounidense Brantz Mayer: "No bien llega a México un extranjero, se ve asediado por una turba de vendedores de figuras de cera, que le ofrecen estatuillas que representan los trajes y oficios del país [...] trajes,

¹¹ Hay que hacer notar que también realizaron vistas de monumentos prehispánicos, de ciudades coloniales y del agreste paisaje "exótico".

¹² Arturo Aguilar Ochoa, "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 76, 2000, p. 127. El álbum de Nebel, hay que señalar, lo prologó el barón de Humboldt.



Figura 1. Claude Desiré de Charnay, *El aguador*, en el álbum *Ciudades y ruinas americanas*, papel salado, ca. 1861.



Figura 2. Claude Desiré de Charnay, *Fraile franciscano*, en el álbum *Ciudades y ruinas americanas*, papel salado, ca. 1861.

rasgos, actitudes, acciones, todo ha sido captado al vivo".¹³ De hecho, en la serie de Charnay se encuentran fotografías que seguramente se inspiraron en las figuras de cera, como la del aguador (fig. 1) y el fraile franciscano, pues era común que se representaran todas las órdenes religiosas, tanto las masculinas como las femeninas, con sus respectivos hábitos; de hecho, en la Fototeca Nacional del INAH se tiene tanto la versión del fraile con las características de un retrato como la versión viñeteada para su venta como un tipo (fig. 2 y 3). En las figuras de cera se encuentran toda una gama de tipos a partir de los oficios, de una gran riqueza para conocer a la sociedad mexicana de mediados del siglo XIX, y que han sido estudiadas con más amplitud.¹⁴

Pero también estamos convencidos de que el fotógrafo francés conoció muy bien la producción mexicana hecha en litografías, que gozaba de gran auge desde hacía tiempo en revistas como el *Museo*

¹³ Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*, México, 1953, p. 118.

¹⁴ Para este tema véase Teresa Castello Iturbide, María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García Lascurain, *La cera en México. Arte e historia*, México, 1994; pero especialmente el artículo de María José Esparza Liberal, "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid", en *México en el mundo de las colecciones de arte, México Moderno*, 1994, pp. 39-71.



Figura 3. Andrés García, Franciscano, *Fraile franciscano*, cera modelada, Museo de América.

Mexicano o la *Ilustración Mexicana*, donde se incluyeron tipos populares. Aunque sin duda las obras más influyentes fueron *Los mexicanos pintados por sí mismos*, publicada en 1854 por la imprenta de M. Murguía y con dibujos de notables artistas mexicanos, entre ellos el litógrafo Hesiquio Iriarte.¹⁵ Lo mismo que una estampa litográfica de gran tamaño con el título de *Recuerdos de México en 1863*, también con dibujos de Iriarte, y que en el centro tiene una vista de la Plaza Mayor o zócalo y en la orilla, a manera de cenefa y en recuadros, a varios tipos populares: la verdulera, el aguador, la tortillera y el carbonero, entre otros. En especial, la fotografía del *Evangelista* recuerda la composición publicada en *Los Mexicanos pintados por sí mismos*: ambos se encuentran sentados frente a su escritorio de ma-

¹⁵ Para el estudio de este álbum véase el libro de María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, 2005. De hecho, Olivier Debrouse, *op. cit.*, también había intuido esta influencia para las fotografías, aunque no señaló el caso de Charnay.



H. Iriarte. Del.

Lito. de X. Xopis y C^a

EL EVANGELISTA.

Figura 4. Hesiquio Iriarte, *El evangelista*, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Litografía, 1854.

dera en una vista lateral, con el tintero, la pluma, las hojas para escribir y con actitud de estar trabajando, elaborando alguna carta para la gente que no sabía escribir ni leer, que eran la mayoría (figs. 4 y 5). Igualmente, los dibujos de la china y la lavandera de *Los Mexicanos...* recuerdan a dos de las mujeres fotografiadas por Charnay (las de los números 5 y 8), pues sus ropas son muy semejantes, en especial la de la china poblana. También es notorio que algunas versiones de las fotografías fueron viñeteadas para destacar las figuras de los personajes, sin ningún fondo pintado que pudiera recrear algún escenario acorde con el espacio real de los tipos: una vecindad, una calle o un mercado, con excepción del caso del cargador, donde se alcanza a ver una pared pintada.

El formato de los tipos en el álbum es de tamaño grande (16 x 20 cm), como las fotos de las ruinas, pero es un hecho que se vendieron



Figura 5. Claude Desiré de Charnay, *El Evangelista*, en el álbum *Ciudades y ruinas americanas*, fotografía en papel salado, ca. 1861.

sueltas —junto con otras en un formato más pequeño— para ser coleccionadas en álbumes por parte del público mexicano, especialmente las del editor Julio Michaud, a quien se consideró en algún momento como el autor de las fotos. No se conoce la colección completa, pues varias de ellas no están en ningún álbum y son de diferentes tamaños, como el retrato de lo que se ha pensado es un “picador de toros”, por la baqueta que se asoma y donde se nota la intención de retratar al personaje con un antecedente del traje de luces con la chaquetilla —y sobre todo el chaleco adornado de encajes, el sombrero, que podría ser un castoreño—, y junto a él una montura con una anquera mexicana (fig. 6). Aun cuando no hemos encontrado noticias en la prensa, se tiene el dato de que el calendario de José Parra y Álvarez anunció un Álbum de Tipos Mexicanos



Figura 6. Claude Desiré de Charnay, *Picador de toros*, fotografía suelta en papel salado, en la Colección Felipe Teixidor, SINAFO, Pachuca, INAH.

con doce fotografías en 1860,¹⁶ aún no localizado. Quizás sólo quedó en proyecto y el calendario lo registró como un álbum que saldría a la luz poco después. Es bueno aclarar que algunas de esas imágenes también se encuentran en colecciones como la de la Fototeca del INAH en Pachuca, pero registradas bajo la autoría de François Merillé. ¿Qué pasó con la autoría y la circulación de ellas? Es posible que en algún momento tanto Merillé como Charnay trabajaran juntos, o que los autores —por una cantidad monetaria— cedieran los derechos entre sí o al editor Michaud, lo cual permitía poner de modo indiscriminado distintos sellos a una misma imagen. Lo anterior resultaba común en el siglo XIX, siendo más bien una práctica general que ha confundido a los investigadores: dado que los derechos de autor

¹⁶ José Parra Álvarez, *Calendario de Mercurio para el año bisiesto de 1860, arreglado al meridiano de México*, p. 83. El texto dice un álbum que “representan los trajes y tipos más fantásticos de la República mexicana [...]”.

no se respetaban, tal práctica constituye un gran problema para las atribuciones autorales, y las diferentes copias también explican las distintas calidades en la impresión.

Segunda etapa. El mexicano Lorenzo Becerril y los franceses François Merille y Françoise Aubert (1863-1865)

En esta segunda etapa destacan el mexicano Lorenzo Becerril y los franceses François Merillé y François Aubert. Es el momento ya de la Intervención Francesa, pues suponemos que las primeras fotografías de tipos populares se hicieron al terminar el sitio de Puebla en mayo de 1863, cuando el ejército francés tomó la ciudad después de una larga resistencia. Es entonces que, en la euforia del triunfo (después del descalabro anterior, del 5 de mayo de 1862,), el público francés estaba aún más ávido de conocer todos los aspectos de la sociedad mexicana. La prensa siguió aportando un gran número de grabados publicados en periódicos franceses como *L'Illustration*, pero la fotografía no podía quedarse atrás. Se tienen imágenes de la capital poblana con los efectos de la destrucción, tomadas por un fotógrafo anónimo que quizá venía con el ejército,¹⁷ lo mismo que retratos de varios oficiales franceses realizados en los principales estudios de los fotógrafos de la ciudad de Puebla, lo cual demuestra que la actividad fotográfica no se detuvo o apenas se suspendió. Como parte de ese bloque hay gran número de fotografías hechas seguramente por el mexicano Lorenzo Becerril (1837?-1900?), y que podrían caer en la categoría de los tipos populares aun cuando no tienen ese título; sin embargo, por sus características podrían ser incluidas en dicho género; esas imágenes se encuentran dispersas en varias colecciones, entre ellas la Pérez de Salazar de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.¹⁸

¹⁷ Una colección importante de estas vistas se encuentra en el acervo de la Hispanic Society, de Nueva York, con tomas del fuerte de San Javier, el del Carmen, la Calle del Hospicio, de los Santos Varones, etcétera.

¹⁸ Gran parte de esta colección de fotografías se divulgó por primera vez en la revista *Diario de Campo*, núm. 92 y suplemento 43, mayo/junio, 2007. Véase, en el número 92, el artículo de Sonia Arlette Pérez Martínez, "Carte de visite. Colección Pérez de Salazar", pp. 8-15. Es conveniente señalar que el coleccionista era poblano y que se encuentran también en esta colección un gran número de retratos de personajes relacionados con el Segundo Imperio. De ahí que ubiquemos como fecha probable de los tipos 1863 y no 1870, como se da en la revista.



Figura 7. Lorenzo Becerril, *Tipos populares mexicanos*, colección Pérez Salazar, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, fotografía tarjeta de visita, albúmina, INAH, ca. 1863.

Es un trabajo que en cierto modo consideramos apresurado, pues muy probablemente surgió de la imperiosa necesidad de cubrir la demanda de imágenes que el público exigía: no parece haber un plan muy elaborado para hacer una serie no mayor de 20, sino más bien un acto circunstancial, en un contexto donde lo importante era saber cómo eran los mexicanos. Es por ello que algunas de esas imágenes pueden confundirse con retratos de personas particulares del pueblo; sin embargo, varios elementos los delatan, como el hecho de que casi todas las personas retratadas portan utensilios de trabajo: petates, cofres, botellas o mecapales que sostienen en la espalda y la cabeza. La pobreza reflejada en los harapos y en la ropa desgarrada es otro de los signos, lo mismo que improvisados atisbos en la composición al tratar de incluir

grupos de adultos y niños. El formato es en tarjeta de visita y algunas muestran el sello del autor, donde se puede leer claramente que se hicieron en la ciudad de Puebla. De hecho, el retrato de una madre sentada con sus hijas, con pañuelitos en el cuello y faldas con estampados de flores, puede confundir a cualquier investigador con un retrato familiar, pues no hay trazas que diga que son tipos, mas por encontrarse en un álbum donde vemos otros ejemplos de ellos podemos incluirlas en dicho género, a menos que hayan sido parte del servicio doméstico de la familia (fig. 7 y 8). La línea para separar un retrato familiar y el realizado con la intención de mostrar tipos populares es muy delgada, y resulta difícil conocer el mensaje del fotógrafo cuando retrató a las personas. Lo interesante es que todos los retratos se hicieron en estudio, y en la mayoría de los casos el maestro de la lente no se preocupó por esta incongruencia, la cual notamos hoy al ver personas descalzas o con huaraches —eviden-



Figura 8. Lorenzo Becerril, *Tipos populares mexicanos*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, colección Pérez Salazar, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH, ca. 1863.



Figura 9. Lorenzo Becerril, *Tipos populares mexicanos*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, colección Pérez Salazar, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, INAH, ca. 1863.

temente pobres, e incluso parecieran asustadas ante la cámara—, pero con fondos que representan palacios o salones aristocráticos de la época (fig. 9). Sin embargo existen excepciones, como el retrato de una “Garbancera” (mujer del pueblo) que atribuimos a Becerril, la cual aparece cubierta con su rebozo y un delantal que recuerda los utilizados por las mujeres de Michoacán, pero con un fondo de paisaje que podría ubicarla en el campo. ¿Es una casualidad al buscar el fondo o simplemente se hizo de manera posterior, cuando se podía manejar mejor el decorado? Es otra de las muchas dudas que surgen.

Todas las imágenes que conocemos de esta serie son en *carte de visite*, y aunque no hay anuncios de su venta, seguramente circularon sueltas para integrarlas a álbumes o acompañaron las cartas con relatos del país. Se tiene igualmente a algunos personajes, como una niña y un adulto en donde la primera se percibe fuera de foco por

el movimiento que seguramente tuvo y reflejan cierto descuido inusitado en un fotógrafo como Becerril (fig. 7), pues pudo haber repetido la toma. Pero quizás por estas mismas características las fotografías de Lorenzo Becerril y Sánchez de la Barquera son muy interesantes, pues abren varias incógnitas difíciles de resolver, además de que tampoco se tienen muchos datos biográficos y de su trabajo. Escasamente se conoce que nació en Tula, Hidalgo, hacia 1837, se inició en la fotografía en 1860, cuando se asoció con Eduardo Unda y Joaquín Martínez en un gabinete fotográfico; más tarde fundó su propio estudio en la calle de Mesones número 3 en la capital poblana; también fue capitán de la caballería mexicana y se dice que luchó contra los franceses en la batalla de Puebla en 1862. Entre 1870 y 1900 tuvo un estudio fotográfico especializado en retratos, y al parecer alcanzó mucho éxito. Fue entonces (ca. 1855) cuando realizó un importante trabajo: *El Álbum Fotográfico*, con vistas de edificios de todo el país, pero desde luego falta una biografía más completa del personaje.¹⁹ Aunque este trabajo es de un mexicano, suponemos que la intención de Becerril era hacer los tipos para el público francés, por ello lo incluimos en este ámbito de la “otra Intervención Francesa”.

La siguiente serie corresponde a François Merillé, también probablemente en plena guerra de intervención, pues se tienen los títulos escritos en francés al pie de varios de los personajes retratados: *Indien drapé dans son sarape (Espèce de couverture étroite et longue)*; *Coutière légère*; *Bouquetières* (fig. 10); *Pêcheuses*; *Marchandes de fleurs* (fig. 11); *marchand de pêtates ou nattes du pays*, entre otros más, lo cual indica que fue dirigido a un público francés. El número exacto de esta colección de imágenes tampoco lo conocemos, pero hay de 25 a 30 tipos dispersos en distintos acervos, tanto en el extranjero como en México. El formato es en *carte de visite*, si bien se han encontrado algunas en otros tamaños y varias portan el sello del estudio del fotógrafo: 2ª Calle de San Francisco número 8, en la ciudad México; de hecho hay sellos de otros fotógrafos, testimonio de que los soportes también se intercambiaban o vendían. En esta colección resulta notoria la calidad desigual en la luz, así como una mala impresión en papeles albuminados muy baratos; es común que los retratados

¹⁹ Entrevista de Juan Alfonso Milán a Lilia Martínez, directora de la Fototeca Lorenzo Becerril en la ciudad de Puebla, el 18 de julio de 2013. Esta autora está por publicar un artículo sobre el fotógrafo Becerril, donde se consignan varios de estos datos que amablemente nos ha proporcionado.



Figura 10. François Merillé, *Vendedora de flores*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, Colección particular ca. 1864.



Figura 11. François Merillé, *Vendedores de flores*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, Colección particular ca. 1864.

no tengan ningún telón de fondo, sólo la alfombra puesta de manera descuidada, como el aguador (fig. 12). Al igual que en Charnay, los oficios o la venta de productos son los elementos distintivos de los tipos, como el retrato de una niña, no mayor de doce años, que lleva por título *Marchand de tabac drapé dans son rebozo (espèce d'echarpe)*, "Pequeña vendedora de tabaco con su rebozo", en la que —por cierto— se distingue la misma alfombra que usó Aubert y el sostenedor atrás de los pies, lo cual evidencia las difíciles condiciones laborales que podían tener las niñas en las calles. Lo mismo que pescadores, vendedores de cebollas, de petates, de flores o de ramos de flores; estas últimas son representadas por mujeres donde es notorio el uso de la misma modelo para otras representaciones, y donde también encontramos algo inusual en la fotografía mexicana, y en general en la fotografía de la época: las dos mujeres están sonriendo, lo mismo cuando aparece sólo una de ellas. No sabemos si fue sugerencia del



Figura 12. François Merillé, *Aguador*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, Colección particular ca. 1864.

fotógrafo o un gesto que surgió de las retratadas, pero en todo caso este simple hecho coloca a la imagen como uno de los primeros antecedentes donde se parecía una emoción (figs. 10 y 11). Cabe destacar que los fotógrafos evitaban esas expresiones, pues los largos tiempos de exposición para capturar con éxito los rostros obligaban a adoptar posiciones rígidas. La influencia de las figuras de cera también es evidente en el trabajo de Merillé, pues ante la carencia de un modelo real se recurrió a fotografiar estas pequeñas esculturas, como el vendedor de manteca que lleva el título de “Marchand de graisse”, lo cual, en otro aspecto, habla de la capacidad que había alcanzado el lente de la cámara para captar objetos pequeños. De François Merillé se tienen muy

escasos datos: se desconoce cuándo llegó a México y cuándo salió, sólo se tienen datos de la ubicación de su estudio y de que estuvo asociado en algún momento con los franceses François Aubert y Jules Amiel en la calle de San Francisco, aun cuando los sellos ubican a estos dos en el número 7, suponemos junto al número 8 de Merillé. Estos detalles han creado muchos problemas para la atribución de las fotografías, en especial la de los tipos, pues algunas están registradas como de Aubert o Charnay, como hemos dicho, entre ellas las vendedoras de tortilla.

A diferencia de Merillé, François Aubert (1829-1906) es más conocido y tenemos más datos de su vida, debido a su extraordinario trabajo y por ser quizás el fotógrafo más destacado del Segundo Imperio en distintos géneros. Sabemos que nació en la ciudad de Lyon y que hacia 1843 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, donde estudió pintura de figura, escultura en relieve y seguramente otros cursos propios de un artista académico, como pers-

pectiva, composición y dibujo.²⁰ En 1848 el joven artista egresó de la Escuela de Bellas Artes de Lyon. Se desconocen sus actividades profesionales y personales durante los próximos diez años, mas para la década de 1860 Aubert, como otros artistas que no habían alcanzado el éxito, se refugió en el oficio en boga: la fotografía. Su llegada a México debió ser hacia 1865, pero no se tiene certeza respecto de su llegada, ni tampoco si vino con el ejército francés. Sólo sabemos que se encuentra registrado en el padrón de establecimientos industriales capitalinos²¹ en 1865 y que colaboró en un estudio fotográfico con Merillé en la calle de San Francisco número 7 (hoy calle de Madero). Su trabajo en el sitio de Querétaro y sus vistas de la entrada de Juárez a la ciudad de México demuestran que su salida del país ocurrió después de 1867, aunque no hay una fecha clara.

Los retratos de los emperadores, del sitio de Querétaro y de vistas de diferentes ciudades son lo más relevante en la obra de Aubert, pero no olvidemos que también realizó una importante serie de tipos populares. La mayor parte de esta colección se encuentra actualmente en el Museo del Ejército de Bruselas, y aunque no se han contabilizado todas las imágenes relativas al género, las calculamos en alrededor de 50, muchas de ellas en negativo de placa de vidrio. Por tal razón no sabemos si fueron comercializadas en nuestro país o en Europa, pues sólo se tienen copias de algunas de ellas en *carte de visite*, como la de las “tortilleras” (fig. 13) impresas en México y con una imagen de fondo de la Virgen de Guadalupe, si bien creemos que la gran mayoría no se vendieron. Durante largo tiempo las imágenes de Aubert permanecieron custodiadas en el museo, sin que ningún investigador supiera de su existencia, y sólo gracias a descubrimientos recientes se han divulgado en diferentes trabajos. Por ello se desconocen sus posibles usos, pues pudiera ser que a Aubert no le diera tiempo de comercializarlas, e incluso que fueran un encargo de los emperadores para regalarlas entre la nobleza europea. Lo cierto es que hubo un cuidado especial en el traslado de estas placas, frágiles y susceptibles de romperse, en una época en que no

²⁰ Arturo Aguilar Ochoa, “Preguntas a un fotógrafo”, en *Alquimia*, año 7, núm. 21, mayo-agosto de 2004, p. 9.

²¹ Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, 1998, p. 41. Massé da el lugar del establecimiento de Aubert en 1865 en la calle de San Juan de Letrán, pero en el *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, publicado por Eugenio Maillefert en 1866, se da el de San Francisco número 7.



Figura 13. François Aubert, *Tortilleras*, Fotografía tarjeta de visita, albúmina, Museo Real de la Armada, Bruselas, ca. 1864.

había un tramo largo de ferrocarril en el país y el último trayecto del viaje a Europa se hacía en barco.

Por otro lado, las características son casi las mismas, ya que todos los personajes fueron retratados en estudio —seguramente movidos por alguna paga—, en el cual no aparece otra escenografía ajena a los personajes o a sus mercancías y enseres, a excepción de un tapete, a veces mal acomodado, sobre el que posan. La crudeza queda acentuada por la miseria retratada de algunos tipos con harapos mugrientos, rostros a veces sucios y ennegrecidos, sin ningún tipo de expresión (figs. 14 y 15). Lo diferente es quizá un buen manejo de la luz, donde es notorio un contraste con las sombras; a decir de Deborah Dorotinsky, el fotógrafo orquestó una iluminación “donde la luz pudiera incidir contra la pared del fondo e iluminar parcialmente a la figura desde atrás, mientras otra fuente lumínica incidía directamente sobre el cuerpo con lo que las líneas del contorno se recortan [...]”. También considera que a diferencia de los retratos para las clases altas, el estilo aubertiano en los tipos resalta un plano amplio con un espacio considerable entre la persona y la pared del fondo.²² Aunque en el caso de la tonalidad vale señalar que muchas

²² Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, ed. cit., p. 18.



Figura 14. François Aubert, *Mujeres del pueblo*, copia contemporánea, Museo Real de la Armada, Bruselas, ca. 1864.

Figura 15. François Aubert, *Vendedores de pollo*, copia contemporánea, Museo Real de la Armada, Bruselas, ca. 1864.





Figura 16. François Aubert, *Soldado imperialista con su esposa o soldadera*, placa de vidrio, Museo Real de la Armada, ca. 1865.

de las imágenes que tenemos son copias contemporáneas y desconocemos la versión impresa del propio Aubert, quizá en tonos sepias. La categoría de tipos populares, como en los casos anteriores, se da a partir de los oficios, casi todos urbanos o de la multitud de vendedores ambulantes que había en la ciudad de México, quienes la despertaban con sus pregones. Por ello encontramos junto a las tortilleras, los carboneros, los charros, los vendedores de legumbres o pollo, dos serenos y lo que creemos es un signo de los tiempos: soldados acompañados de civiles o de mujeres, quizá soldaderas (fig. 16). En la serie destacan la delegación completa de kikapoos y dos mujeres de ese grupo que vinieron en comisión para entrevistarse con Maximiliano a principios de 1865;²³ también aparecen otras dos mujeres con un seno descubierto, lo cual ha generado incógnitas por tan raro gesto. ¿Eran nodrizas o un elemento erótico del indigenismo mexicano con que el fotógrafo quiso dotarlas? La duda se extiende al desconocer si el negativo se craqueló o intencionalmente se cortó el fondo (fig. 17). Es claro que seguirá habiendo más preguntas que respuestas en relación con el trabajo de Aubert.

²³ Para estas fotografías véase el trabajo de Gina Rodríguez, "Ahora aquí, ahora allá, los kikapoos en el Segundo Imperio", en *Alquimia*, ed. cit., pp. 35-40.



Figura 17. François Aubert, *Mujeres con un seno descubierto*, placa de vidrio, Museo Real de la Armada, ca. 1865.

Tercera etapa. El estudio de Cruces y Campa (1862-1876)

Otras incógnitas en el tema las encontramos en la colección de tipos realizada por los fotógrafos Antíoco Cruces y Luis Campa, pues hasta donde sabemos tampoco se anunció en la prensa ni se tiene fecha exacta de su realización; el que la sociedad funcionara entre los años 1862 y 1877 apenas da una pista, pues de hecho se desconoce el número exacto de fotografías: se calcula un aproximado de 70, mas pueden rebasar esa cantidad. Lo más probable es que las publicaran no en conjunto, sino en diferentes bloques a lo largo de varios meses o años. Las imágenes se encuentran dispersas en

colecciones particulares e institucionales, y desde luego salen de la etapa de la intervenci3n que aqu3 nos ocupa; sin embargo, por estar vinculadas a las anteriores no hemos querido omitirlas. El formato es en tarjeta de visita, con una gran calidad en la impresi3n, y suponemos tuvieron cierto 3xito en su 3poca, principalmente entre la aristocracia y la clase media nacional, ya que seguramente implic3 un enorme gasto al elaborar telones *ad hoc* para recrear el escenario exacto del tipo popular que se representaba, como en el caso del tlachiquero, con un paisaje del campo y un maguery aparentemente real. Seguramente esta colecci3n se inscribe en el contexto hist3rico de la Rep3blica Restaurada, donde se dio un impulso a los temas nacionales, como sucedi3 en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que ahora no depender3 de los grupos conservadores, sino del Estado liberal. Sin embargo, las investigaciones sobre la sociedad Cruces y Campa se han centrado en otros g3neros, como su producci3n de retratos que tomaron a la clase alta de la capital: damas y caballeros de la burgues3a, personajes de la pol3tica, hombres de letras y de las ciencias. En la colecci3n de tipos, poco trabajada, encontramos a la mayor3a de las personas que posaron erguidas, ataviadas con lo mejor de sus ropas y, seg3n Patricia Mass3, cumpl3an las reglas del retrato con base en los lineamientos de la 3poca, como el lujoso escenario recreado por los telones y el *atrezzo* que implicaba una sorprendente cantidad de muebles (cuadros, sillas Luis XVI, cortinajes, columnas, libros y floreros), guardados quiz3 en la parte m3s alta de su estudio, "porque se requer3a la mayor cantidad de luz natural para que las fotograf3as fueran buenas".²⁴

Estos mismos lineamientos se trasladaron a la serie de tipos populares, en un contexto distinto a la Intervenci3n Francesa, suponemos en plena Rep3blica Restaurada y con un 3mpetu nacionalista sin los tintes de exotismo de las etapas anteriores. El entorno fue cuidadosamente arreglado para caracterizar cada oficio con escenarios contruidos *ex profeso*, que remit3an al sitio original donde el tipo popular ofrec3a sus productos. Por ello encontramos telones como un canal de Xochimilco, las puertas de la Catedral, la fuente de Salto del Agua, la fachada de una pulquer3a o el interior de una casa humilde con trasteros y platos reales, incluso llevaron trajineras con todo y remos para recrear las chinampas. La pobreza en estos

²⁴ Patricia Mass3, *op. cit.*, p. 107; Cristina Barros y Marco Buenrostro, *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos siglo XIX*, 1994, p. 19.

tipos adquiere un carácter decoroso, pues las personas portan ropas sencillas, como pantalones o camisas de manta, pero todo muy pulcro: no hay rastro de suciedad. Sus rostros, manos o incluso los pies también están limpios. Para algunos esta serie es una idealización romántica de los estratos más bajos de la sociedad capitalina, que no realizaron los fotógrafos franceses ni Becerril. Además, Cruces y Campa aportaron nuevos tipos, entre ellos la alfajorera, la tamalera, la enchiladera o lo que suponemos son papeleritos o vendedores de periódicos. Fotografiaron también las variantes de los encargados de seguridad pública: “el aguilita, el guardia diurno, el bombero y los músicos militares y rurales”.²⁵ No es raro que en algunas fotografías se sumen niños, regularmente vendedores, como los llamados “toritos” y “pilluelos”, este último la versión infantil del lépero. En suma, una de las mejores galerías de la sociedad trabajadora de la época, pese a este simulacro que para Massé es el estereotipo simpático de la mexicanidad y los pobres, bien “planchaditos y cartrines”, una visión populista porque representa “un grupo social homogéneo y depositario de valores positivos”,²⁶ sin que necesariamente lo fuera así.

Convergencias y diferencias en torno al tema

Existen otros autores que realizaron fotografías de tipos populares mexicanos, pero por ser anónimos —quizás soldados del ejército— o ser tan escasa su producción —hasta ahora conocida de dos o tres fotografías— no los consideramos en este artículo; tal es el caso de Jules Amiel y de Frederico Hafs; o las realizadas por autores como Lupercio, Briquet o White a finales del siglo XIX y principios del XX, que caen en una etapa y presentan otras características, entre ellas la de ubicarse en exteriores. Lo importante de hacer un resumen general es destacar que en ese tema los fotógrafos tuvieron convergencias y diferencias, las cuales vistas en bloque nos ayudan a entender su producción. En primer lugar, el hecho de que todos trabajaron los tipos en sus estudios —aun cuando ya se podían tomar en exteriores— debido a las limitaciones técnicas, entre ellas el tiempo de exposición y revelado; además, lo pesado de las cámaras impedía

²⁵ Patricia Massé Zendejas, *op. cit.*, pp. 108-110.

²⁶ *Ibidem.*

tomarlos en la calle, un contexto distinto a lo que sucederá con los fotógrafos del Porfiriato.

Casi ninguno de ellos, con excepción de Merillé, pone título a los personajes, se limitan a presentar una galería de vendedores urbanos, generalmente de la ciudad de México o Puebla, sin viajar a las provincias. Es una lástima, pues Charnay viajó por Oaxaca y pudo tomar grupos indígenas como las tehuanas. Igualmente, a pesar de que los fotógrafos franceses registraban la otredad, estamos convencidos que todos abrevaron en la tradición mexicana de la litografía, las figuras de cera o incluso el trabajo de los artistas viajeros que estuvieron en México.

Hay otros elementos en común, como el hecho de que la pobreza es más notoria en los tipos de Becerril y Aubert, en cuyas fotografías los harapos no se disimulan y tal parece que la visita al estudio se hizo directamente de la calle, a donde los habían convencido de entrar por cierta gratificación; en contraste tenemos la intención de maquillar a los personajes en Merillé, pero sobre todo en Cruces y Campa, donde se hizo un trabajo previo para realizar las tomas. Por otro lado, la luz cenital que maneja Aubert, dotando a sus imágenes de elementos como luces y sombras, lo hace diferente al resto de fotógrafos, aunque algunos ejemplos de lo poco que imprimió hace dudar si habría podido apegarse a los moldes comunes si hubiera divulgado sus fotografías en las *cartes de visite*. De cualquier modo existen convergencias entre Aubert y Merillé que son perceptibles, pues la mayoría de las veces ambos marcan una distancia con sus cámaras hacia las personas, dejando un amplio espacio para resaltar la figura, igualmente el descuido de la alfombra o el tapete, a veces arrugado, que ambos ponen a los pies de sus retratados; en cambio, el trabajo de Becerril se distingue por pegar demasiado a la pared a las personas y por no suprimir los fondos con paisajes o vistas de salones, lo cual puede parecer incongruente con la ropa o la actitud de los retratados; todo lo contrario a Charnay, que incluso viñeteó la fotografía, dejando aislada a la figura sin ningún elemento que distraiga al espectador.

Lo interesante es que el mismo Charnay, pionero del género, publicó en 1885 un libro, *Les anciennes villes du Nouveau Monde*,²⁷ donde hizo un compendio de sus viajes arqueológicos a México y Centroamérica. En este libro incluyó más de 200 grabados de una

²⁷ Desiré Charnay, *op. cit.*, 1885.



Figura 18. Claude Desiré de Charnay, *Vendedores de bateas*, Grabado, *Les Aciennes Villes du Nouveau Monde*, Colección del autor, 1885.

gran calidad, algunos relativos a México, pero entre las vistas de paisaje o ruinas mayas encontramos composiciones tomadas de los tipos de Cruces y Campa, como fue el caso del tlachiquero, el agudor, los vendedores de bateas (figs. 18 y 19) de tortillas o petates (fig. 20), entre otros más. En este caso se componía una escena con dos figuras y se cambiaba el fondo o de plano se suprimía del original, pero se aclaraba que fue “tomada de fotografía”. De manera casual se cerraba este ciclo con quien había iniciado el género, pero con el trabajo de su último exponente, demostrando que esta producción siempre estuvo conectada.

Creemos que Charnay, Merillé, Aubert, así como los mexicanos Becerril y Cruces y Campa, conocieron e intercambiaron sus trabajos



Figura 20. Claude Desiré de Charnay, *Vendedores de tortas (tortillas) y de esteras (petates)*, Grabado, *Les Aciennes Villes du Nouveau Monde*, Colección del autor, 1885.



Figura 19. Cruces y Campa, *Vendedor de bateas*, fotografía tarjeta de visita, albúmina, colección particular, ca. 1870.

en una dimensión que todavía no hemos descubierto. De hecho, la continuidad y la copia de los tipos populares seguirá en la prensa o las publicaciones con grabados de la segunda mitad del siglo XIX, a veces —como lo ha hecho notar José Antonio Rodríguez— en direcciones insospechadas, pues mujeres del pueblo que Charnay publicó como tipos o sirvientas, pueden ser publicadas con el pie de foto de “Mexican mestizo lady” en revistas europeas o estadounidenses, aclarando solamente el título de *d’après une photographie*, lo que lo ha llevado a afirmar que “la realidad es de quien la trabaja (a su modo)”,²⁸ y también nos remite a pensar si estas series quedan sólo en el estereotipo o muestran una realidad. Al pasar de la etapa del estudio a la etapa mediática, los tipos populares toman otro rumbo.

²⁸ José Antonio Rodríguez, “Otras ilusiones: *d’après une photographie*”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ensayos sobre fotografía documental*, 2008, pp. 210-214. Las publicaciones donde aparecieron los dibujos tomados de fotografías son Louis Figuier, *Les races humaines*, 1873, y Robert Brown, *The Countries of the World* (ca. 1870).

También nos hemos preguntado si caen en la categoría de un género o sólo representan una ilusión, entendida ésta como una “imagen sugerida por los sentidos que carece de verdadera realidad”. No obstante la foto del fraile lo contradice, pues seguramente su origen fue un retrato y queremos creer que si bien algunos tipos se “maquillaron” y se les excluyó de sus espacios naturales, son una de las mejores maneras de conocer a los pobres y las clases trabajadoras de la época: si no tuviéramos esas imágenes conoceríamos muy poco respecto a su vestimenta, las herramientas de trabajo y el tipo físico, ya que los grupos populares no tuvieron los medios para preservar los retratos familiares, que si los hubo, dado lo barato que resultaba tomarse una fotografía, seguramente se perdieron o destruyeron, mientras los álbumes de la burguesía y clase media nos han llegado en un importante número.

Bibliografía

- Acevedo, Esther, *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.
- Aguilar Ochoa, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 76, 2000, pp. 113-142.
- , “Preguntas a un fotógrafo”, en *Alquimia*, año 7, núm. 2, mayo-agosto de 2004.
- Arriaga, Antonio, *La Patria recobrada, estampas de México y los mexicanos durante la Intervención Francesa*, México, FCE, 1967.
- Barros, Cristina y Marco Buenrostro, *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos siglo XIX*, México, Conaculta/FCE, 1994.
- Brown, Robert, *The Countries of the World*, Londres/Nueva York, Casell Peter & Galpins, s/f (ca. 1870).
- Carretero Madrid, Jorge. *Prisionero de guerra del Imperio Francés. Diario del teniente coronel Cosme Varela. Episodio histórico ocurrido durante la Intervención: 1863-1864*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Puebla/Fototeca Antica, 2012.
- Casanova, Rosa, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México. 1839-1890”, en *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, México, Conaculta-INAH/Lunberg, 2005.
- Castello Iturbide, Teresa (et al.), *La cera en México. Arte e Historia*, México, Fomento Cultural Banamex, 1994.

- Charnay, Claude Desiré. *Les anciennes villes du Nouveau Monde. Voyage d'explorations au Mexique et dans L'Amérique Centrale*, París, Librairie Hachette, ca. 1885.
- , *Ciudades y ruinas americanas* (prólogo de Lorenzo Ochoa), México, Conaculta, 1994.
- , *Ruines du Mexique et types mexicains. 1862-1863*, Jay I. Kislak Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress. Washington, D.C., en línea [<http://www.loc.gov/rr/rare-book/kislak.html>], consultada el 11 de junio de 2014.
- Cramaussel, Chantal, "Por allí pasó Rondé. Representaciones europeas de México a mediados del siglo XIX", tesis de doctorado, México, FFyL-UNAM (en preparación).
- Debroise, Oliver, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994.
- Diario de Campo*, núm. 92 y suplemento 43, mayo/junio 2007.
- Dorotinsky, Deborah, "Los tipos sociales desde la austeridad del estudio", en *Alquimia*, año 7, núm. 21, mayo-agosto de 2004.
- Esparza Liberal, María José, "Las figuras de cera del Museo de América en Madrid", en *México en el mundo de las colecciones de arte, México Moderno*, México, Azabache, 1994.
- Figuier, Louis, *Les races humaines*, París, Hachette, 1873.
- Knittel, Rodolfo, *Fotógrafo y viajero en el sur de Chile*, Santiago, Pehuén, 2007.
- Le Yucatán est ailleurs. Expedition photographiques (1857-1886) de Désire de Charnay* (catálogo, textos de François Brunet, Christine Barthe y Pascal Mogne), París, Musée du quai Branly / Actes Sud, 2007.
- Maillefert, Eduardo, *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, París, Imprenta Hispano-Americana, 1866.
- Mraz John, *México en sus imágenes*, México, Artes de México / Conaculta / BUAP, 2014.
- Massé Zendejas, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.
- Mayer, Brantz, *México, lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1953.
- México a través de la fotografía, 1839-2010. América Latina en la historia contemporánea* (catálogo, prólogo de Sergio Raúl Arroyo), México, Munal / Fundación MAPFRE, 2013.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Parra Álvarez, José, *Calendario de Mercurio para el año bisiesto de 1860, arreglado al meridiano de México*, México, Imprenta de M. Castro, Calle de las Escalerillas, núm. 7.
- Pérez Martínez, Sonia Arlette, "Carte de visite. Colección Pérez de Salazar", en *Diario de Campo*, núm. 92, mayo/junio 2007, pp. 8-15.
- Pérez Salas, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, IIE-UNAM, 2005.

- , “Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850)”, en *Impresiones de México y de Francia*, México, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, París / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- Recuerdos de México en 1863* (editado por F. A. Ludert, dibujos de H. Iriarte), México, imprenta de Santa Clara número 23, 1863.
- Rodríguez, Gina, “Ahora aquí, ahora allá, los kikapoos en el Segundo Imperio”, en *Alquimia*, año 7, núm. 21, mayo-agosto 2004.
- Rodríguez, José Antonio, “Otras ilusiones: *d’après une photographie*”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008.
- Rondé, Phillipe, “Voyage dans l’Etat de Chihuahua (Mexique), 1849-1852”, en *Le Tour du monde. Nouvelles annales des voyages*, núm. 4, vol. 4, 1861.

