

CAPITULO II

La pintura y el retrato fotográfico en el siglo XIX

2.1. Modernidad importada y modernidad apropiada

El siglo XIX en México es de profundos cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos; sin embargo, muchos de los aspectos que lo definieron forman parte de una continuidad con las ideas que se habían gestado en el siglo anterior y que adquieren mayor importancia por diversos factores que los favorecen: el principal fue que se obtuviera la Independencia; y el segundo, consecuencia del primero, la búsqueda de identidad y de consolidación del país.

Cuando México obtiene su Independencia en 1821 surgen proyectos antagónicos sobre la forma en que éste debía ser gobernado: el liberal y el conservador. El primero promovía la idea de un gobierno del pueblo y para el pueblo; mientras que el segundo tenía ideas relacionadas con un sistema más monárquico similar al español. Dichos proyectos ocasionaron una lucha constante por el poder, que hizo que la primera mitad de siglo fuera un periodo de conflictos en el que tanto liberales como conservadores tuvieron la oportunidad de gobernar pero pronto eran derrocados por el grupo contrario (Acevedo “Introducción” 9:1331).

Estos primeros años no fueron únicamente de lucha interna sino también externa. Durante éstos se da la Guerra con Estados Unidos para que se reconociera la adhesión de Texas a dicho país en 1846, que tiene su término en 1848 con la firma de los Tratados de Guadalupe en donde México no sólo pierde Texas sino también Nuevo México y California. Como consecuencia, esta es una etapa de inestabilidad política y económica que poco favorece el desarrollo de las artes. En el caso particular de la

Academia de San Carlos, fundada en los años finales del siglo anterior, ésta se ve sumamente afectada debido a que pierde todo el apoyo económico que la Corona española le otorgaba. No será hasta 1843 cuando el presidente Antonio López de Santa Anna emitirá un edicto en el cual se determina que los usufructos de la Lotería Nacional se utilizarían para costear los gastos de la Academia; lo anterior con la intención de reorganizarla e intentar que volviera a tener la importancia de sus primeros años.

En la segunda mitad del siglo se alcanzan periodos de mayor estabilidad económica y política; y por lo tanto, es cuando mejor se consolidan las búsquedas de identidad nacional iniciadas en décadas anteriores, también es durante este segundo periodo que la fotografía alcanza su consolidación definitiva a nivel social razón por la cual las obras que serán analizadas más adelante fueron realizadas cerca de la mitad del siglo o después de 1850.

A pesar de las constantes guerras y conflictos se lograron algunas modificaciones importantes para el país. Éstas se deben a las ideas de la Ilustración introducidas a la Nueva España por los Borbones en las que el progreso y el desarrollo se consideraron como los dos principales constituyentes de la modernidad europea a la cual México buscó adaptarse después de conseguir su Independencia. Cuando las colonias comenzaron la lucha por su emancipación no sólo lo hicieron para liberarse de las ataduras con España, sino que vieron en el resto de Europa una modernidad que ni este país ni Portugal poseían debido a que las ideas de la Ilustración no habían tenido la misma repercusión. Es decir, que cuando las colonias buscaron su independencia pretendieron convertirse en la Europa ilustrada, principalmente en Francia e Inglaterra, no alejarse de manera definitiva de las ideas propuestas por este continente:

La adscripción a la visión “afrancesada” y “liberal” nos plantea nuevamente la dualidad entre discurso de reivindicación social y práctica elitista que las aristocracias criollas aplicarían en el continente. También nos ubica en la actitud a-histórica de negar el propio pasado para construir una nueva historia

fundacional, tarea que recién hace décadas se ha podido desmontar en la comprensión de asumir plenamente y en integridad nuestro pasado cultural, más allá de los erráticos cambios y los frustrados intentos de ser lo que no éramos (Gutiérrez 3:747)

Esta dualidad en los discursos ha sido constante en el arte mexicano y ha determinado la producción porque no se quiere abandonar las propuestas europeas pero tampoco dejar de lado lo que se considera mexicano. Lo anterior surge por el conflicto de identidad de los criollos iniciado en el periodo novohispano tratando de abatir su condición de advenedizos el cual continúa a lo largo del siglo XIX. Por ser el grupo dominante tenían contacto con los discursos externos pero también eran los que generaban los discursos en México. En el periodo que aquí nos ocupa esta dualidad es definida por los criollos como consecuencia de la Independencia a raíz de la cual se inicia la búsqueda de un ideal nacional pero sin dejar de lado las ideas relacionadas con la modernidad que proponía Europa.

Hasta el momento se mencionó que existía la intención de adaptarse a la modernidad europea a partir de las ideas de la Ilustración las cuales eran conocidas por los criollos. Sin embargo, la modernidad en México adquiere otras características porque existieron factores diferentes a los europeos, al igual que sucede entre el barroco novohispano y el español. Estas características serán establecidas a continuación para que sea posible comprender la producción del retrato mexicano decimonónico.

Durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa se da la ascensión y asentamiento definitivo de la burguesía por las políticas del gobierno napoleónico encaminadas a conseguir un desarrollo económico importante debido a que se otorgan concesiones a los ferrocarriles y se busca la prosperidad de la industria y el comercio. Los burgueses, con su poder económico adquirido recientemente se definirían como contrarios a la aristocracia y buscarían medios de representación que los distinguieran de las demás clases y los unificarán como grupo. Por esa definición opuesta a la

aristocracia no buscarían mostrar su posición a partir del lujo y la ostentación, sino que se basarían en lo racional, la individualidad, los buenos modales, el recato y la modestia. Los burgueses retoman las formas clásicas porque ven en ellas muestras de buen gusto por ser más claras, sencillas y alejadas de la amplia profusión abigarrada del barroco.

La burguesía se convirtió en el perfil de la “sociedad moderna” basada en la indeterminación debido a que su base de dominación era la riqueza, la cual es una dominación frágil porque un individuo rico hoy, puede dejar de serlo mañana y viceversa. Además es una clase sin estatuto, sin tradición fija y sin contornos estables, que se basa en la individualidad aislando a cada persona la cual a partir de sus intereses y sus bienes se compara con las demás buscando la promoción y la admiración (Massé Simulacro 94). Por estas razones fue que el retrato se convirtió en un medio de representación e identificación burgués, principalmente el fotográfico, porque se vio en él no sólo un invento de la modernidad, por ser un medio mecánico de reproducción de la realidad, sino también porque era capaz de plasmar la individualidad de las personas. El retrato pictórico se conservó y sus características se basaron en las propuestas del racionalismo académico, que también buscaba exaltar la personalidad del retratado. Por ser la clase que ahora ostentaba el poder económico y por haber visto en el retrato un medio de representación ideal es que el siglo XIX ha sido considerado el siglo del retrato, lo cual también explica la amplia producción de éste en el arte mexicano.

Debido a que en México no se dieron las condiciones europeas para la ascensión de una clase como la burguesía no se puede hablar de la existencia de este grupo a nivel social sino de una *vivencia cultural burguesa*²⁰. Por haberse constituido éstos como los

²⁰ La idea de *vivencia cultural burguesa* corresponde a Patricia Massé Zendejas en su artículo sobre “Tarjetas de visita de Cruces y Campa” publicado en la revista México en el tiempo en julio-agosto de 1999.

representantes de la “sociedad moderna” a la cual los criollos buscaban adaptarse se imitaron sus patrones de conducta y representación. Sin embargo, existieron puntos en común entre estos grupos debido a que ambos se caracterizaron por su indeterminación; si bien es cierto que los factores que determinaron este aspecto fueron muy diferentes la elección de imitación de los criollos no se debe únicamente a que los burgueses fueran considerados los representantes de la “sociedad moderna” sino que encontraron en ellos una situación común lo cual también favoreció la elección de este grupo como una forma de equiparar a México con Europa.

Las consideraciones anteriores están relacionadas con la identificación social de los criollos los cuales buscaron adaptarse a la modernidad propuesta por Europa como un modo de abatir su condición de advenedizos que venía agraviándolos desde siglos anteriores. A nivel artístico el inicio del arte moderno se ha establecido a partir de la fundación de la Academia de San Carlos.

El surgimiento de las academias se dio en Europa en el siglo XVII como consecuencia del racionalismo de la Ilustración, el cual establecía que el hombre poseía libertad de pensamiento. Como esta concepción podía ocasionar graves problemas se impusieron reglas para encaminarlo. Es decir, la libertad era válida siempre y cuando el hombre pensara bien. Estas consideraciones también afectaron al arte que se vio sometido a reglas para asegurar que lo que se representaba era lo que se consideraba correcto, intentando limitar, de esta manera, la creación artística (Toussaint 213).

Se piensa que la apertura de la Academia produjo un corte en el desarrollo artístico mexicano debido a que la instauración del gusto neoclásico se ha considerado más como una imposición que como un desarrollo lógico de lo que podría haber sido el arte mexicano. Como se mencionó en el capítulo anterior el barroco se consolidó como

un periodo de formación de identidad cultural, periodo en que se dan las primeras muestras de *criollismo*. Es por esto que Ramón Gutiérrez afirma que:

Para los americanos el barroco significa un momento central de la formación de su identidad cultural. Es en definitiva el tiempo en que el proceso de síntesis e integración de sus muy diversos aportes indígenas, europeos y africanos se manifiesta con vigor y personalidad (3: 741)

De alguna manera se puede decir que el barroco ya expresaba modernidad debido a que se consolidó como un periodo de síntesis de los diversos aportes que formaron a la sociedad novohispana, aunque ésta se alejara de lo que se consideraba moderno en Europa:

La modernidad apropiada, aquella que se concilia con el espíritu del tiempo y del lugar, estaba pues testimoniada por el barroco americano antes de que otra modernidad importada viniera a ratificar la imposición de una modelística que cuando menos nos era exótica, tan exótica como fue la transferencia de la conquista del siglo XVI. El clasicismo vino así a ratificar la “segunda conquista”, la de la Ilustración europea en América (3:744)

Es decir, que las manifestaciones barrocas lograron una identificación con el pensamiento y el sentimiento popular, algo que no se dio con el clasicismo, y que por lo tanto hace que se considere a la Academia como un proyecto fracasado y sin grandes repercusiones a nivel social. Por esta misma razón el gusto de la gente, principalmente en los sectores alejados de la capital, siguió estando más cercano al barroco y en muchos casos no se adoptaron las reglas impuestas por la Academia sino que la producción plástica adquirió características propias, las cuales en ocasiones conservaron aspectos pertenecientes al barroco.

Nuevamente se ve una dualidad en los discursos. Ambas manifestaciones de modernidad mencionadas por Ramón Gutiérrez serán utilizadas para establecer las características del retrato decimonónico. La primera, *la modernidad apropiada*, en el retrato de provincia porque sus características se definen sin influencia exterior. Al igual que en el barroco como una *síntesis del espíritu del tiempo y el lugar*. La segunda, *la*

modernidad importada, se verá en los retratos académicos y fotográficos porque sus características se definen teniendo como base lo occidental, principalmente los patrones de representación de los ideales burgueses. Sin embargo, es importante aclarar que a pesar de esta definición en base a reglas externas estas obras no deben ser vistas como simples copias del arte europeo, porque aun cuando los criollos buscaban adaptarse a esa *modernidad importada* tampoco pretendían alejarse de lo mexicano por esa búsqueda de ideal nacional. Como consecuencia, el arte mexicano tendrá características que lo distinguirán del europeo.

Otra aclaración pertinente sobre lo que aquí se considera modernidad es que los criollos, las clases privilegiadas de México, eran las interesadas en esa modernidad que aquí se ha denominado *importada*; mientras que la *modernidad apropiada* se definió como una correspondencia entre el tiempo y lugar en que se desarrolló pero las manifestaciones derivadas de ésta, en su momento, no fueron consideradas como modernas, ni siquiera como artísticas. Éste es un planteamiento posterior que se hizo una vez que se asumió que el arte mexicano era mucho más que una simple imitación.

2.2. La mujer de la sociedad decimonónica

Como ya se mencionó, a pesar de que el siglo XIX en México fue un siglo de importantes cambios, muchas de las ideas que se habían instaurado durante el periodo novohispano siguieron vigentes. Lo anterior también aplica para la concepción de la mujer sobre la cual, si bien se observan cambios, algunas ideas que se tenían sobre la misma poseen continuidad.

Desde finales del siglo XVIII, con la instauración de las Reformas Borbónicas, las cuales reconocen la utilidad de las mujeres en el desempeño de ciertas labores fuera del hogar, ya se observan algunas modificaciones sobre su concepción y la función que

podía desempeñar a nivel social. Sin embargo, su papel para el siglo que aquí nos ocupa seguiría siendo el de estar subordinada al hombre por ser considerada más débil que éste y su papel principal continúa restringido a la idea de que el hogar es el espacio ideal para ella, no sólo por esa debilidad que la caracteriza, sino también por su capacidad de reproducción que es la que permite la perpetuación de los hombres en la Tierra.

En cuanto al aspecto religioso, característico de la Nueva España, sí se presenta una modificación. Como consecuencia de la secularización de la sociedad la vida conventual femenina comienza a perder importancia²¹; de esta manera, las monjas dejan de ser el arquetipo de mujer ideal para dar paso al del matrimonio, como el estado al que toda mujer debía aspirar. Sin embargo, la idea de que la mujer debía estar limitada en sus actividades y sus labores restringidas al interior del hogar continúa, aunque ya no con tanta exigencia como en los siglos anteriores en los que se pensaba que debía estar encerrada en un convento de por vida para prevenirla del pecado.

De igual manera, se sigue considerando débil a la mujer en relación al hombre por haber sido Eva, la que de acuerdo a las Sagradas Escrituras, fue la que cayó en la trampa de la serpiente para probar el fruto prohibido. Es decir que sigue existiendo un sustrato religioso en la consideración sobre la mujer pero, por esa pérdida de espíritu religioso que permeaba todos los aspectos de la vida, ya no se le considera una causante del pecado sino que por su debilidad necesita de la protección de un hombre.

A pesar de que se hablará del concepto de mujer dedicada únicamente al cuidado de su hogar y su familia, esta realidad sólo era posible para las mujeres de clases medias y acomodadas las cuales eran educadas para este fin. Mientras que, al igual que sucedía

²¹ Julia Tuñón en Women in Mexico: A Past Unveiled menciona que el convento continúa siendo una opción pero se observa un importante descenso en la elección de la vida conventual por parte de las mujeres. De acuerdo a los datos que presenta, para 1828 y 1850 las mujeres que eligen la vida conventual descendieron de un 2.8 % a un 1.3% en la ciudad de México. Entre 1790 y 1850 el número de monjas enclaustradas descendió en un casi 40%. Mientras que, citando a Silvia Arrom, en 1861 el número de conventos en la ciudad de México fue de 22 a 9 (48).

en la Nueva España, las mujeres de clase baja necesitaban trabajar fuera del hogar. Si bien éstas ya venían desempeñando ciertas labores fuera del mismo se verá un importante aumento en el número de mujeres que aparecen en la escena laboral hacia final de siglo principalmente maestras, secretarias y dependientas de las tiendas departamentales. A pesar de lo anterior, el ideal femenino también se aplicaba a las mujeres de clase baja aún cuando “la construcción visual de su feminidad se asocia con el erotismo, el galanteo y la seducción, a veces influidos por una intención sentenciosa dirigida a esas capas de la sociedad que ignoraban los códigos del comportamiento y de la moral burguesa” (Velásquez “La representación” 138). Es por esto que Pierre Bourdieu afirma que no puede existir una única forma de feminidad sino que su definición estará dada por cada clase o grupo social:

...una clase se define en lo que tiene de más esencial por el lugar y el valor que otorga a los dos sexos y a sus disposiciones socialmente constituidas. Es esto lo que hace que existan tantas maneras de vivir la feminidad como clases y fracciones de clase existen, y que la división del trabajo entre los sexos tome formas completamente distintas, tanto en las prácticas como en las representaciones, en el seno de las diferentes clases sociales... (La distinción 106)

En relación a la educación de la mujer también se observan algunas modificaciones importantes que es necesario mencionar. El periodo novohispano fue una época de mujeres que en general, hasta cierto punto se pueden considerar ignorantes porque sólo poseían los conocimientos necesarios para desempeñar sus labores diarias debido a que se pensaba que el exceso de conocimiento en una mujer podría hacerla caer en el pecado. Sin embargo, desde los primeros años del siglo XIX, esta visión se modifica y se vuelve un argumento constante en las diversas publicaciones de la época solicitar una mejor educación para las mujeres.

Durante la primera mitad del siglo se argumenta que la mujer debe tener derecho a una educación moral, civil y científica porque forma parte de la sociedad junto a los hombres. Vicenta Vetancourt en un texto publicado a principios de siglo afirma que:

Los maridos necesitan que sus mujeres tengan a proporción de su clase, una perfecta educación civil y moral, y una instrucción científica para vivir con ellas en compañía racional; porque de no tenerla (principalmente las mujeres de calidad) no sabrán dirigir sus casas y familias, ni seguir el trato y comercios humanos, un discurso o conversación discreta, dulce y agradable mudándola a cada instante, como sucede para hablar de bagatelas y de cosas frívolas y ridículas por falta de instrucción en materias útiles e interesantes (en Gonzalbo 145)

En relación a las reflexiones planteadas, la autora hace referencia a la idea de que la educación debe corresponderse con la clase social a la que se pertenece; es decir, que no se buscaba, para esos primeros años, la educación igualitaria para todas las mujeres, y se hace especial énfasis para las de clase alta o de *calidad*. A pesar de la defensa que realiza en favor del conocimiento de las mujeres, al momento en que la autora del texto explica el tipo de enseñanza que se otorgará se observa que ésta sigue siendo tradicional y casi no hay modificaciones con respecto a la de siglos anteriores. Así, la educación religiosa sigue teniendo un papel primordial. No se debe olvidar que a la mujer se le seguía considerando como un sujeto religioso y que a pesar de que podía realizar diversas actividades no debía olvidar cumplir con las actividades devocionales que le correspondían. En cuanto a las demás asignaturas se establece la enseñanza de las primeras letras, ortografía, caligrafía, gramática castellana, ortología, aritmética, coser, bordar, hacer flores y demás habilidades propias del sexo, los cuales eran los mismos conocimientos a los que tenían acceso las mujeres novohispanas en las escuelas de “amigas”, en los conventos o beaterios (146).

No será hasta la segunda mitad de siglo cuando comenzará a modificarse la idea del tipo de educación que deben recibir las mujeres, ya que no únicamente se busca un aprendizaje de esas labores desempeñadas dentro del hogar como la confección de la

ropa, la producción de diversos productos para higiene personal, limpiar, cocinar, entre otras, sino que ya se habla de conocimientos de carácter más científico como química o medicina. Los anteriores como nociones que podían ser utilizadas en el hogar para salvar la vida de un niño o atender las emergencias familiares, o bien podrían ser empleados fuera del mismo por falta de un marido, pérdida de éste o de su fortuna.

La insistencia en la necesidad de educación para las mujeres mexicanas se debe a que éstas eran constantemente criticadas por ser banales y supersticiosas. Eran vistas, en general, como estatuas debido a que su educación iba encaminada para que fueran hermosas y para que los hombres se recrearan en su belleza; más que como personas que podían alcanzar logros importantes en su vida. Y lo anterior, se creía, era consecuencia de la falta de una educación apropiada.

La forma en que se propagaba y se lograba la consolidación de las ideas respecto a la mujer, era a través de las publicaciones periódicas las cuales tuvieron gran importancia a lo largo del siglo XIX:

A construir y propagar este nuevo ideal²² contribuyó en gran medida un abundante número de publicaciones que, en forma de revistas, manuales y calendarios, vieron la luz en la primera mitad del siglo. Escritos por hombres, casi siempre ocultos bajo seudónimos femeninos para potenciar su capacidad empática, los artículos de esas ediciones propugnaban los patrones de conducta que las mujeres debían seguir, brindaban recomendaciones útiles para resolver los problemas domésticos, ofrecían instructivos para realizar labores manuales y patrones de bordado, impartían lecciones de pintura, e incluían biografías edificantes e incluso artículos de historia, geografía y botánica... (Velásquez "La representación" 134)

Como se puede observar, la función principal de estas publicaciones era la de entretener, divertir y educar al "bello sexo" propagando las ideas de una mujer que estaba restringida a las labores del hogar y que poseía las cualidades características que debía tener la mujer de la época por influencia de las ideas románticas que se habían

²² Este nuevo ideal al que hace referencia Angélica Velásquez se relaciona con la transformación de ideal de la mujer que se dio en el siglo XIX, en el que la monja deja de ser el arquetipo y el matrimonio pasa a ser el estado ideal de la mujer con todas las condicionantes que se le adjudicaban dentro de este rol.

propagado en México: gracia, dulzura, sumisión, fragilidad, ser caritativa, mostrar compasión ante los pobres y los desvalidos, así como ser amable y modesta procurando nunca ser áspera ni mostrar aires de superioridad o altanería (Tuñón 3: 88).

En sus inicios, las publicaciones periódicas para mujeres estaban encaminadas a la búsqueda de superficialidad en las mismas, debido a que se hacía énfasis en que no debían concederle importancia a la política sino a la moda, los paseos y los bailes. Del mismo modo, estas publicaciones establecían patrones de conducta. Por ejemplo, en el *Semanario de las Señoritas* se publicó un artículo sobre la decencia que decía lo siguiente:

...una virtud que todo hombre delicado desea encontrar en el corazón de su hermana, de su esposa y de su hija; una virtud que haciendo nacer el amor, desviando el riesgo, se atrahe [*sic*] el respeto. La timidez, la reserva, la modestia, el pudor, todas estas bellas cualidades, todas esas amables seducciones de nuestro sexo están designadas bajo esta sola palabra. *Decencia* (3:87)

Pero también se ilustraba la moda proveniente de París, que era la que estaba en boga en el momento, y se incluían aspectos relacionados con el mobiliario y la vida de las damas parisinas.

Esas publicaciones no permanecerían en manos masculinas durante todo el siglo, ya que hacia la segunda mitad existen algunas de mujeres y para mujeres en las cuales se incluyen textos que buscan incitarlas a publicar sus escritos. Se comienza a reconocer su inteligencia y sus aptitudes para desarrollar las mismas actividades que los hombres, aunque siempre manteniendo la idea de que no debían abandonar las diligencias del hogar y el cuidado de la familia. Las diversas publicaciones femeninas que surgieron como *La Mujer mexicana*, *El Álbum de la mujer*, *El Correo de las Señoras* y *Violetas del Anáhuac* fueron bien vistas y alentadas también por los mismos hombres que comienzan a reconocer la necesidad de una educación igualitaria tanto para hombres como para mujeres, lo anterior también como consecuencia de la concepción del

México moderno que se venían gestando desde el término de la Independencia (Rocha 4:24).

La existencia de estas ideas fue paralela a la de mujeres que buscaban mantener la visión tradicional que se había impuesto. En 1852 se publica un artículo en la *Semana de las señoritas mejicanas* sobre lo que en su momento se denominó el *bloomerismo*. Fue una moda femenina que comenzó en Estados Unidos y se caracterizó por la utilización de los llamados pantalones a la turca. El nombre de esta corriente se deriva de su iniciadora Miss Bloomer. Este artículo proclama a dicha moda como un aire de mal gusto y de ser un intento de querer convertir a las mujeres a la moda masculina, además de ser un atentado contra el buen gusto parisino (Tuñón 3:225). La crítica realizada a esta moda es una muestra de la fuerte penetración que habían tenido las ideas sobre la concepción de la mujer y sobre el tipo de imagen que debía de proyectar a partir del uso de determinadas vestimentas. Sin embargo, esta corriente será el primer intento de las mujeres por modificar el uso de las faldas amplias que tan larga vida habían tenido dentro del mundo de la moda y que en los primeros años del siglo XX ya se hace evidente esta necesidad de cambio. En un texto de 1910 publicado en *El Hogar Mexicano* se establece que “el sustituto del corsé todavía no se inventó, aunque se necesita urgentemente; mas entretanto, bueno será que las madres de familia no permitan que sus hijas vayan ceñidas de la cintura en ningún caso, sino que gasten ropas amplias suspendidas de los hombros...” (Rocha 4:133).

Las mencionadas son sólo algunas de las concepciones que se tenían sobre la mujer durante el siglo XIX, que si bien se observan ciertas modificaciones que resultan importantes para siglos posteriores, sobre todo hacia final del periodo, sigue siendo una constante el ideal femenino del matrimonio como la principal institución y base de la sociedad en el que las mujeres desempeñaban el papel central por constituirse éstas

como "...madres y esposas forjadoras de los futuros ciudadanos..." (Velásquez "La representación" 133).

A diferencia del periodo novohispano, las características que se consideraban ideales para las mujeres de clase alta, como la sumisión, la gracia, la dulzura y la abnegación, entre otras, sí se verán reflejadas en los retratos que se hacían de éstas como una influencia de las ideas románticas y burguesas provenientes de Europa.

2.3. La pintura de retrato decimonónica

Anteriormente se mencionó que la modernidad se consideraría desde dos perspectivas propuestas por Ramón Gutiérrez las cuales se derivan de la dualidad de discursos ocasionados por el conflicto de identidad criollo. También se hizo referencia al retrato como el medio de representación de la burguesía. Sin embargo, el acceso a este género en el siglo XIX no estuvo limitado a las clases privilegiadas como sí lo había estado para la aristocracia en siglos anteriores debido a que se dio una democratización en el mismo. Lo anterior porque la fotografía, principalmente las tarjetas de visita, permitieron un abaratamiento de los costos lo cual hizo que se volviera accesible a sectores más amplios de la población. Lo anterior sucede también con la pintura de retrato, debido a la apertura de la producción plástica después de la abolición de los gremios y su organización en base a ordenanzas, lo cual ocasiona una diversificación en los modos de representación que se ve reflejado principalmente en el retrato de provincia.

A pesar de que se estableció que el retrato académico se puede considerar como parte de esa *modernidad importada*; mientras que el de provincia de la *modernidad apropiada*, es necesario mencionar las características que tuvieron estos retratos para comprender las razones por las que han sido examinados dentro de esta perspectiva.

Aunque el retrato fotográfico también pertenece a la *modernidad importada* sus características serán establecidas más adelante por ser un soporte diferente.

Cuando se da la apertura de la Academia bajo la premisa de “reestablecer el



Imagen 12. Anónimo, 1816
“Retrato de doña Josefa de
la Cotera y Calvo de la
Puerta”
Brooklyn Museum of Art,
NY
84 x 66 cm.

buen gusto”²³ se pretende importar a la Nueva España los cánones clasicistas que estaban en boga en Europa. Para el retrato estos dictámenes establecían que se debían eliminar todos aquellos elementos externos a la persona representada, debido a que el principal denominador del retrato moderno era la exaltación de la personalidad del individuo; sin embargo, se incluye algún cortinaje en el fondo, una mesa o un sillón que acompañan al retratado. A pesar de estos elementos de acompañamiento la imagen debía tener las cualidades necesarias para transmitir las características particulares de la persona. Dentro de la misma

codificación clasicista el retrato académico debía romper con la frontalidad y la simetría, por esta razón las figuras se representaban de tres cuartos respetando las reglas de la perspectiva. Como consecuencia, ya no resulta necesario incluir una cartela con los datos del representado ni sus emblemas heráldicos porque su actitud y vestimenta deben indicar el papel del retratado a nivel social. Así, algunas características que se han establecido para el retrato académico decimonónico son que “...debía ser bello,

²³ Se pretendía “reestablecer el buen gusto” debido a que el arte neoclásico se había postulado como contrario al arte barroco y porque el gusto de los novohispanos estaba más afinado en el segundo. Sin embargo este fue sólo un argumento secundario para justificar la apertura de la Academia ya que los Borbones al fundarla buscaban mejorar la vigilancia de la producción artística novohispana para controlar mejor sus posesiones de ultramar. Es decir que sus intereses estaban centrados en el aspecto comercial y económico de las colonias más que en este “reestablecimiento del buen gusto” que aparentemente se había perdido con el barroco.

ideal, embellecedor, profundo, verdadero, donde el cuerpo y el rostro se convirtieran en espejo del retrato interior” (Acevedo “Diferencias” 115).

A pesar de que se modifican los modos de representación porque se dan cambios sociales y surgen nuevos organismos que transforman la práctica artística y su resolución iconográfica la intención que se tiene al momento de hacerse un retrato

continúa y sigue siendo un elemento de unidad, identificación y distinción de los criollos, que ahora ya no buscaban ser aristocráticos sino burgueses porque esa era la clase que ostentaba el poder y la modernidad en Europa, la portadora de las ideas de progreso y desarrollo, con las cuales México buscaba equipararse, aunque aquí no existiera una burguesía como tal sino una *vivencia cultural*

burguesa. Las características del retrato académico mencionadas provenientes de Europa adoptadas en la Academia mexicana como una imitación de los patrones burgueses es lo que hace que se le

considere como una manifestación perteneciente a la *modernidad importada* debido a que estas reglas no se definieron en base a las necesidades de la clase social que hacía uso del retrato, para el caso de la Academia serían principalmente los criollos de la capital, sino de manera externa. “El uso del retrato permitió irse reconociendo como miembro de un grupo social determinado, además de ser el medio con el cual un



Imagen 13. Anónimo, siglo XIX
“Retrato de la Condesa de Canal”
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia
60.96 x 49.53 cm.

En este retrato se observa la frontalidad característica de la pintura de provincia

individuo se mantenía en la memoria de su familia y de la sociedad. Tener su propio retrato fue un símbolo de prestigio” (Acevedo “Introducción” 9:1349).

Sin embargo, no se debe pensar que con la llegada de la Academia y la imposición de nuevos cánones se olvidó por completo el tipo de resolución iconográfica que se había vuelto característica del retrato novohispano como las cartelas, los escudos de armas, la representación del retratado sin una excesiva intención de individualizarlo debido a que el propósito principal no era mostrar los rasgos distintivos de la persona como individuo sino su riqueza y su posición social privilegiada (Imagen 12). Lo anterior se debe a que el retrato con características académicas fue casi exclusivo de la capital del país en donde sí se adoptó por algunos miembros de la clase alta; pero no hay que olvidar también que el gusto de la gente, a pesar de la existencia de la Academia, seguía estando afincado en lo barroco y que las repercusiones de este organismo a nivel social fueron casi inexistentes. Es decir, si el retrato decimonónico se hubiera limitado a la producción académica serían muy pocos los ejemplos de este género que se conocerían actualmente; además tampoco se podría considerar a éstos como algo propiamente mexicano por constituirse como parte de esa *modernidad importada*.

La producción de pintura de retrato fue mucho más amplia debido a que gran cantidad de personas que mandaban hacerse uno no acudían a los pintores académicos sino que lo hacían por vías privadas o por instituciones públicas, en talleres de artesanos o se los encomendaban a artistas extranjeros. Lo anterior explica que mucha de la producción decimonónica sea anónima (Imagen 13) porque no se había perdido la influencia gremial en la que la obra no se atribuía a un artista específico (9:1346).

El uso del retrato se extendió a provincia en donde se conservarían algunas de las características del retrato novohispano porque los artistas debían ajustar su representación al gusto de la gente y porque la influencia de la Academia fue poca o

nula, por lo tanto los cánones establecidos por esta institución no tendrían influencia sobre la práctica artística alejada de la capital, además en algunos casos los retratos de provincia no se realizaron para representar a miembros de clases privilegiadas. Lo anterior también explica que adquirieran otras características porque no existía la misma necesidad de distinción que sí tenían los criollos de la capital por ese conflicto de identidad que les aquejaba. Es decir, que sus características se precisaron en base al *espíritu del tiempo y lugar*, tal como había sucedido con las manifestaciones del barroco, lo cual nos lleva a considerar a la pintura de provincia como parte de esa *modernidad apropiada* que no se definió en base a influencia externa.

En ocasiones sus características resultan opuestas y contradictorias a las de la Academia razón por la cual estas manifestaciones durante mucho tiempo no fueron estudiadas porque no se consideraban artísticas debido a que los criterios de evaluación se basaban en lo que se había precisado como artístico según los cánones académicos europeos dejando de lado aquellas manifestaciones que no se correspondían con estos criterios lo que ocasionó que se pensara que existía falta de originalidad en el arte mexicano. Sin embargo, estas oposiciones no deben ser pensadas como errores o falta de destreza técnica por parte del artista, sino como una definición que se corresponde con las necesidades, el gusto y los recursos con los que se contaban al momento de realizar el retrato.

Se mencionó que los retratos de provincia conservaron algunos elementos representativos del retrato novohispano, siendo uno de los más requeridos la inclusión de las cartelas para indicar quién es el personaje representado. Es importante aclarar que estas cartelas se conservaron para los miembros de las clases privilegiadas de provincia, los cuales imitaban los modos de representación de las clases altas de la capital. Sin embargo, este aspecto no fue el único que definió al retrato de provincia como opuesto a

los cánones académicos. También en muchos de los retratos hay frontalidad debido a que no se busca romper con la simetría como sucedía con los retratos académicos los cuales representaban a la figura de tres cuartos, en algunos casos hay planimetría y no se siguen las reglas de representación del cuerpo humano establecidas por la Academia, para algunos retratos se observa que no se detallan las partes del cuerpo que no resultan esenciales; por ejemplo, el rostro será siempre el elemento central pero en el caso de las manos u otras partes del cuerpo consideradas como secundarias no se les concederá tanta importancia. En cuanto a los fondos serán lisos y no habrá ningún elemento que acompañe a la figura representada. Además, “la manera de construir sin perspectiva quedaría como práctica de la pintura que a la vez corrió paralela a la tradición académica, se desarrolló marginalmente en las regiones alejadas del centro y su influencia” (Acevedo “Diferencias” 110).

Es importante aclarar que los retratos de provincia no poseen todas las características establecidas. Esta diversidad en las formas de representación se debe principalmente a que los artistas no estaban sometidos a reglas específicas de producción y ésta estaba determinada a su vez por el gusto y las posibilidades económicas del retratado. Por ejemplo, en el caso del retrato de la Condesa de Canal (Imagen 13) hay frontalidad y simetría en la representación aunque no se incluye ninguna cartela para decir quién es la retratada. Por otro lado, en el de doña Josefa de la Cotería y Calvo de la Puerta (Imagen 12) se incluye el escudo de armas y la cartela, pero su representación no es frontal ni plana.

La oposición entre la producción plástica de provincia y de la Academia muestra, por un lado, a una sociedad en proceso de definición cultural que buscaba lo mexicano para distinguirse de España pero a la vez pretendía equipararse con la modernidad europea como consecuencia del conflicto de identidad de los criollos. Por el

otro, paralela a esta problemática, se logró generar una propuesta propia que se correspondía con las necesidades del momento aún cuando ésta haya sido rechazada y tenido que ser revalorada en periodos posteriores a su producción.

2.3.1. *El retrato académico de Juan Cordero*

Se mencionaron las características que las academias europeas establecieron para el retrato; sin embargo, como ya se mencionó aunque en la Academia de San Carlos se siguieron las reglas establecidas también se buscó conceder a las obras un carácter más nacional. No se debe olvidar que los criollos, por ser la clase privilegiada, fueron los que mayor contacto tuvieron con este organismo y los que se adaptaron al gusto neoclásico para representar la nueva situación del país, pero que a la vez eran ellos los que buscaban ese ideal nacional.



Imagen 14. Juan Cordero, 1850
“Colón ante los Reyes Católicos”
Museo del Palacio de Bellas Artes, ciudad de México

Como consecuencia de lo anterior existieron artistas mexicanos que buscaron incluir en sus obras lo “mexicano” pero sin alejarse de las reglas académicas. Es decir,

realizar una síntesis entre la modernidad europea y las condiciones particulares del país. Uno de los artistas que lo consiguió, principalmente en el retrato que realiza de doña Dolores Tosta de Santa Anna, fue Juan Cordero, razón por la cual es incluido en el presente estudio.



Imagen 15. Pelegrín Clavé
“Retrato de la señorita Rosario
Echeverría”
Museo de San Carlos, ciudad de
México

Este artista nació en Teziutlán del Carmen, en el estado de Puebla en 1822 y muere en 1884. Desde muy pequeño mostró un especial interés por la pintura y el dibujo. A pesar de que no se conoce con exactitud su fecha de ingreso a la Academia de San Carlos se cree que hacia 1840 ya asistía a dicho plantel. Como la Academia ofrecía la oportunidad de estudiar en alguna academia europea, Juan Cordero concibe esta posibilidad y en 1844 parte a Roma para estudiar en la Academia de San Lucas. Es en este mismo año en que se inician las gestiones para traer profesores a México de esta misma

institución después de que se hiciera vigente el edicto para reestructurar la Academia que había proclamado Santa Anna un año antes. Ya estando en Roma se le otorgaría una beca por parte de la misma Academia de San Carlos para sustentar sus gastos, la cual abarcaría de 1846 a 1853.

Desde su llegada a Roma Juan Cordero se volvería un artista destacado, lo cual ocasiona que los primeros cuadros que envía a México para mostrar sus avances lo hagan tener una rivalidad con el pintor catalán Pelegrín Clavé, director del ramo de pintura de la Academia de San Carlos desde 1846. Aunque la rivalidad existente entre

Cordero y Clavé inicia con la obra que éste manda de Roma, *Colón ante los Reyes Católicos* (1851) (Imagen 14), la cual fue exhibida en una de las exposiciones anuales y sobre la cual la crítica de arte se muestra muy favorable sugiriendo que obras con estas características debían ser realizadas tanto por Clavé como por los estudiantes de la Academia mexicana²⁴, esta rivalidad se acrecienta cuando Cordero regresa a México en 1853 e intenta conseguir el puesto de director de pintura. Debido a que se consideraba que Clavé había desempeñado una excelente función no se cree necesario retirarlo de su puesto, pero por la fama que había alcanzado Cordero se le ofrece el puesto de subdirector de pintura, pero éste lo rechaza. A pesar de esta derrota, continuaría luchando por conseguir el puesto anhelado, lo cual lo lleva a realizar el retrato del entonces presidente Antonio López de Santa Anna. Ante los logros obtenidos en esta obra Santa Anna envía una carta a los directivos de la Academia solicitando que se le conceda la dirección de pintura a Cordero. Sin embargo, José Bernardo Couto, director general de la Academia, rechaza esta petición argumentando que la institución gozaba de libertad en la elección de sus directivos y, por lo tanto, nuevamente se le niega a Cordero esta posibilidad.

Después de este segundo rechazo, Cordero realizaría el retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna a través del cual intentaría mostrar sus aptitudes como artista y demostrar que ésta era la verdadera pintura mexicana, no la realizada por Clavé, que seguía conservando un gusto europeo. Posteriormente, emprendería su propio camino realizando trabajos de pintura mural, siendo uno de los que realizó el de la Escuela

²⁴ El cuadro fue tan elogiado por la crítica no sólo por sus cualidades artísticas del cual se dijo que "...encajaba dentro de los cánones de belleza difundidos por la Academia y aceptados por el público entendido: colorido, bien armonizado, teatralidad mesurada, minuciosidad en los detalles, suavidad y "severidad" en el tratamiento de las telas que visten los personajes..." (García Barragán 30), sino también porque al haber superado al extranjero Clavé, se disminuían las heridas causadas por el desprecio hacia México por parte de las naciones llamadas "cultas".

Nacional Preparatoria en 1874 con el tema *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*.

El retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna (Imagen 16) será analizado en el presente estudio debido a que cuando Cordero lo realizó buscó demostrar la manera en que se debían adaptar las reglas del retrato académico a la situación mexicana, desembocando lo anterior en que se considere como “...la obra más mexicana que produjo el siglo XIX; es deliciosa y atrevida”, en palabras de Justino Fernández (69). La anterior afirmación se hace principalmente por el contraste en el manejo de la paleta de color, la cual se considera más mexicana que la utilizada por Clavé en sus retratos que resulta mucho más discreta y uniforme (Imagen 15).



Imagen 16. Juan Cordero, 1855
“Retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna”
Museo Nacional de Arte, ciudad de México
257 x 189 cm.

Sin embargo, no sólo el contraste de color resulta interesante en este retrato. También lo es el vestuario de doña Dolores, el cual muestra la influencia francesa en el vestir de las damas mexicanas que fue una constante en el siglo XIX. El vestido de doña Dolores posee una amplia falda la cual era abultada por miriñaques o crinolinas y la parte superior es un corsé que marca la “cintura de avispa” que fue uno de los cánones de belleza femeninos. Los colores claros del vestido, demuestran la tendencia por las telas brillosas y claras abandonando los colores oscuros característicos del siglo

anterior. En cuanto al calzado no se pueden hacer grandes comentarios debido a que sólo se alcanza a ver la punta de uno de ellos.

Las profusas decoraciones de su vestido son una muestra de suntuosidad que también se ve en sus accesorios. En relación a las joyas se sabe la importancia que las damas mexicanas le concedían a las mismas. Así lo establecen los relatos de Madame Calderón de la Barca, quien llega a México en 1848, y afirma que "...-en lo que a joyas se refiere- ninguna de las damas extranjeras podría atreverse a competir con las de aquí. Se veía una profusión de brillantes y perlas, todas muy grandes, y casi todas en forma de pera..." (Armella de Aspe 104). De igual manera, la utilización de guantes fue bastante común por las clases privilegiadas por considerarse un elemento de distinción con respecto a otros grupos de la sociedad.

En cuanto a los elementos que rodean a doña Dolores vemos un cortinaje de gran riqueza, el sillón, la alfombra, así como los objetos de la mesa misma tienen una profusa decoración que muestran la condición social privilegiada de la retratada. Al describir las características del retrato de doña Dolores, todos esos elementos externos de gran suntuosidad, así como su mismo vestuario, hacen que esta obra recuerde de alguna manera a los retratos novohispanos, ya que se observan algunas similitudes entre éste y el retrato de doña Juana María Romero (Imagen 10). Aunque aquí no se incluye una cartela y un escudo de armas para indicar quién es la persona, sí se coloca una ventana que permite mostrar las torres de la Catedral metropolitana, lo que hace pensar que doña Dolores se encuentra en alguna de las salas de Palacio Nacional, siendo éste otro elemento que destaca su posición social privilegiada.

A pesar de recordar aspectos del retrato novohispano por la suntuosidad y el lujo que rodean a la retratada no se pierden las características académicas como la representación de la figura tratando de romper con la frontalidad, se respetan las reglas

de la perspectiva y la posición social de la retratada no se muestra a través de una cartela o un escudo de armas sino por medio de su actitud y su vestimenta, la individualidad está dada principalmente en esa exaltación de sus rasgos criollos. Esto debido a que Cordero nunca se alejó por completo de su formación académica a pesar de haber modificado, en este caso en particular, algunos elementos como la paleta de color que es más colorida y contrastante que en los retratos académicos europeos. En relación a lo anterior Elisa García Barragán menciona que:

La singularidad de este cuadro, estriba en que, si bien todo en el retrato recuerda el clasicismo, las suaves curvas de los brazos, de la cara, la elegancia, la distinción, Cordero, más que dibujar o delinear, modeló y cinceló la figura dándole cualidades escultóricas...No hay duda de que el pintor sentía el deseo de hacer algo más personal, más original. Tal vez para demostrar a quienes lo habían rechazado, cómo se debían manejar los colores y pinceles. El caso es que esa obra, con un inconfundible acento mexicano, no tiene parangón dentro de la retratística decimonónica (37)

Es decir, que con todas las características que Cordero incluyó en este retrato se puede ver cómo el barroco se constituyó como un periodo en el que el gusto criollo logró consolidarse y afincarse prolongándose al siglo XIX. Como consecuencia, se veía en los retratos del siglo precedente un modo para representar la condición de una dama criolla:

...su exclusividad la consigue al apartarse de las aspiraciones estéticas de apacibilidad académica, principalmente en el fuerte y contrastado colorido...ese retrato no es la representación de una dama mexicana común; el lujoso escenario en que la pinta, apela a la alta jerarquía de la señora Tosta, y aún más, la dota de un “algo” que hace pensar que esa joven y bella mujer no puede ser más que una mexicana: esto es corroborado por la torre de la catedral de México, que se perfila a través de la ventana... (151)

Además, dicho retrato muestra la influencia romántica por la actitud de la retratada que no mira de frente al espectador sino que parece distante y ausente, también por la delicadeza de su pose: en la manera en que su mano se coloca sobre la mesa y la otra detiene suavemente un pañuelo. Características todas que debía tener la mujer del siglo XIX, especialmente una mujer criolla privilegiada como lo fue doña Dolores Tosta de Santa Anna.

Esta influencia del romanticismo se debe a que aún cuando dentro de la Academia la producción siguió los lineamientos clasicistas a lo largo de todo el siglo también se recibieron influencias de otros movimientos que se estaban desarrollando en Europa, siendo uno de los que mayor repercusión tuvo el romanticismo. Sin embargo,



Imagen 17. Juan Cordero, segunda mitad del siglo XIX
“Retrato de Leonor Rivas Mercado”
Museo Nacional de Historia, ciudad de México
134 x 98 cm.

ninguno de los movimientos provenientes de Europa llega a manifestarse de manera determinante aquí debido a las condiciones particulares del país. Las obras realizadas, principalmente las de artistas mexicanos como Juan Cordero, buscaban reflejar un ideal nacional a través del arte y, como consecuencia, se buscaba adaptar de las corrientes europeas aquellos elementos que resultaban útiles para reflejar lo nacional. Esta es otra de las razones por las que se considera que la Academia da la impresión de haber sido

un proyecto fracasado debido a que los ideales propuestos nunca alcanzaron una completa consolidación en México, lo anterior porque no se correspondían con la situación particular del país ni con el gusto que estaba más afincado en lo barroco. En relación a lo anterior Jaime Cuadriello menciona:

La Academia, vista en perspectiva o como resultado de conjunto, da la impresión de haber sido un proyecto fracasado, sin descendencia estética (no obstante las escuelas que tuvo en las academias de Puebla y Querétaro), y

víctima de la maraña burocrática o el mismo monopolio que formulaba sus dictámenes... (29)

El retrato de doña Dolores Tosta de Santa Anna es representativo de esa dualidad en los discursos que fue constante en el siglo XIX como causa del conflicto de identidad de los criollos debido a que muestra esa búsqueda de un arte que consolidara lo nacional; pero también ese intento por imitar los patrones burgueses de la modernidad europea, razón por la cual se le considera dentro de la *modernidad importada* porque sus características no se definen enteramente en base a las necesidades del tiempo y del lugar en que se desarrolló.

Es pertinente aclarar que no todos los retratos realizados por Cordero lograron sintetizar la búsqueda de ideal nacional con la representación de los elementos que conferían unidad e identidad a los criollos. Por ejemplo, el retrato de Leonor Rivas Mercado (Imagen 17), resulta mucho menos suntuoso y, visto desde la perspectiva de Justino Fernández, “mexicano”. Debido a que, aunque sigue existiendo una paleta de color con tendencia al manejo de colores claros estos ya no son tan contrastantes como en el caso del retrato de doña Dolores. Tampoco existen elementos externos de suntuosidad, sólo una pequeña mesa sobre la cual la retratada posa su mano con un ramo de flores, al fondo Cordero colocó plantas que recuerdan un ambiente tropical. En cuanto al vestido de la retratada, así como los elementos a su alrededor son simples y más acordes con los ideales burgueses de sencillez debido a que no porta ninguna joya más que un anillo que asegura su condición de mujer casada, y los elementos de distinción que muestran su pertenencia a una clase social privilegiada están dados únicamente por su vestido. El cual, si bien mucho más sencillo que el de doña Dolores, resulta igualmente característico del periodo, especialmente por la amplitud de su falda y el escote de hombro a hombro que puso de moda la Emperatriz Eugenia de Francia.

La influencia del romanticismo en la definición de la función social de la mujer también forma parte del retrato de Leonor Rivas Mercado. A pesar de que la retratada mira de frente al espectador, no de manera ausente y distante como doña Dolores, en su actitud también se puede ver la influencia del romanticismo: ya que la pose de sus manos es dulce y delicada así como su mirada, su rostro y sus labios rosados evocan la inocencia y la debilidad que se consideraba propia de la mujer del siglo XIX.

Al igual que sucede con el retrato de doña Dolores el de Leonor Rivas Mercado conserva las características del retrato decimonónico mencionadas anteriormente; sin embargo, esta segunda obra analizada no resulta tan “mexicana” porque su definición está más cercana a los cánones académicos por la sencillez que era característica del gusto burgués europeo y también porque la paleta de color resulta menos contrastante, así como tampoco se incluyen elementos externos de excesiva suntuosidad.

Los retratos analizados muestran que a pesar de que la Academia establecía reglas específicas de producción se presentan diversas variantes, aun dentro de la producción de un mismo artista. Lo anterior, no sólo por la compleja situación del país en relación al arte y la función que éste debía tener, sino también porque en el retrato influyen otros factores como la intención del artista y la condición social de la retratada, como se ve en la resolución tan característica que le dio Juan Cordero al retrato de doña Dolores. Ésta no era una criolla cualquiera sino que por ser la esposa del presidente su retrato debía de ostentar su condición privilegiada sobre las demás damas que se hacían retratar; además de esa intención que tuvo Cordero al realizar la obra de hacer algo más original y personal. Por su parte, Leonor Rivas Mercado pertenecía igualmente a una clase social privilegiada que no sólo se observa en las características de su vestido sino también en el haber tenido el ingreso económico suficiente para pagar un retrato académico. A diferencia de doña Dolores, Leonor no buscaría distinguirse de las demás

damas criollas, sino simplemente hacer evidente su condición privilegiada dentro de la sociedad. De igual manera, influye el gusto del retratado, que pudo haber sido un factor determinante en la resolución final del retrato de Leonor Rivas Mercado.

La importancia concedida a la actitud y al vestuario de las retratadas se debe a que "...la identidad social se define y se afirma en la diferencia..." (Bourdieu 170). Estas diferencias son establecidas socialmente para marcar la pertenencia a una determinada clase, es por esto que se observan ciertas condiciones constantes en los retratos no sólo por las características de éstos sino también porque a través del mismo los criollos reafirmaban su unidad como grupo:

Las diferencias de pura conformación se encuentran aumentadas y simbólicamente acentuadas por las diferencias de actitud corporal, diferencias en la manera de "mantener" el cuerpo, de portarse, de comportarse, en la que se expresa la plena relación con el mundo social. A lo que hay que añadir todas las correcciones aportadas intencionalmente al aspecto modificable del cuerpo, en particular mediante el conjunto de efectos de la cosmética (peinado, maquillaje, barba, bigote, patillas, etc.) o del vestuario que, al depender de los medios económicos y culturales que pueden ser invertidos en ello, son otras tantas marcas sociales que reciben su valor de su posición en el sistema de signos distintivos que aquéllas constituyen y que es a su vez homólogo del sistema de posiciones sociales... (190)

Esta diferencia se hizo necesaria no sólo porque la sociedad mexicana era diversa y dentro de su diversidad se observaban fuertes contrastes, que ya eran evidentes desde el siglo XVIII. También porque esa parte de la sociedad que conocía las ideas de la Ilustración y creía en la idea de equiparar a México a la modernidad –francesa- necesitaba diferenciarse de la masa de gente trabajadora y de los campesinos que utilizaban trajes más sencillos que iban de acuerdo a sus posibilidades y a las actividades que desempeñaban²⁵. Además, como veremos más adelante las

²⁵ En relación al vestido de las clases populares Bourdieu afirma que éstos le dan mayor prioridad al ser, sobre las clases medias y privilegiadas que se lo dan al parecer. Como consecuencia, según Bourdieu, las clases populares hacen del vestido un uso realista o funcionalista; mientras que las clases medias y privilegiadas le conceden mayor importancia a la apariencia externa como el vestuario y la cosmética (200).

características en cuanto actitud y vestuario no serían iguales para las mujeres que aparecen representadas en los retratos de provincia.

2.3.2 *El retrato de provincia*²⁶

De acuerdo a Pierre Bourdieu los cambios sociales están determinados en base al gusto el cual es establecido por las clases dominantes, pero una vez que un objeto del gusto de la clase dominante es alcanzado por los grupos inmediatos ésta requiere de la búsqueda de nuevos medios para distinguirse:

...todos los grupos que se encuentran comprometidos en la carrera, sea en el puesto que sea, no pueden conservar su posición, su singularidad, su rango si no es a condición de correr para mantener la separación con los que les siguen inmediatamente y amenazar así en su *diferencia* a los que les preceden; o, bajo otro punto de vista, a condición de aspirar a tener lo que los grupos situados justo delante de ellos poseen en ese momento y que ellos mismos llegarán a tener, pero *en un tiempo ulterior* (161)

Para la sociedad mexicana del siglo XIX la pintura de retrato deja de ser un medio exclusivo de las clases privilegiadas como lo había sido hasta el XVIII porque las condiciones de producción artística se modifican volviéndolo accesible, si bien no a cualquier persona, a individuos que no necesariamente pertenecían a la aristocracia o a la clase dominante. Es lo que se ha denominado la democratización del retrato.

De esta manera, si el retrato ya era accesible a las clases medias y populares las clases privilegiadas debían encontrar nuevos medios de distinción respecto a los otros grupos. Aunque se conservó su uso la diferenciación estaría dada a partir de la resolución formal de los mismos por las divergencias entre el retrato de provincia y el académico mencionadas anteriormente pero también por el tipo de vestuario²⁷ utilizado

²⁶ Es pertinente aclarar que aunque hasta el momento se ha denominado al retrato con características no académicas como de provincia no se debe pensar que no existió una producción plástica paralela a la de la Academia de San Carlos en la capital, porque como ya se mencionó ésta alcanzó mayor importancia a nivel social que el retrato académico.

²⁷ Si bien éste ya era un elemento de distinción en el periodo novohispano, razón por la cual estaba regulado su uso, en el retrato decimonónico se volvería el elemento central. Lo anterior se verá reflejado

y la actitud de las retratadas. En el caso del vestuario para las clases privilegiadas sería aquél de influencia francesa e inglesa cuyo acceso estaba limitado no sólo por los costos sino también por sus dimensiones resultaba poco práctico y funcional, en particular para las mujeres que desempeñaban labores fuera del hogar, como se observó en la amplitud de las faldas de los vestidos de doña Dolores Tosta y de Leonor Rivas Mercado (Imagen 16 y 17). Las mujeres de clases privilegiadas también veían en ellos una forma de reflejar el ideal femenino con influencias románticas, los cuales le concedían cierta distancia con el mundo exterior favoreciendo la delicadeza y suavidad de sus movimientos y de sus actividades.

El vestuario de las mujeres de provincia resultaría más sencillo y acorde con las características que se asociaban a éstas de acuerdo a la clase social a la que pertenecían, esto aún cuando el ideal de mujer definido por los criollos pretendía ser aplicable a todas las mujeres sin importar su clase social. Por esta razón la actitud es diferente en los retratos de provincia en los cuales no existe la intención de representarlas exaltando su bondad, debilidad, inocencia y recato sino el carácter particular de la persona; por lo tanto, no existe una constante en la representación de la actitud.

Sin embargo estos no son los únicos factores que determinaron las diferencias entre el retrato de provincia y el académico sino también lo hizo el gusto que, como se mencionó, a nivel social estaba más afincado en lo barroco:

Como toda especie de gusto, une y separa: al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que lo clasifican (53)

principalmente en la Academia porque establecía que era necesario eliminar los elementos externos del personaje representado y por lo tanto el tipo de vestido se convertiría en el elemento central para determinar la posición social.

En el caso de la provincia mexicana esto se hace evidente por la forma de organización gubernamental basada en el centralismo, la cual ocasionaba que las reformas tardaran largo tiempo en llegar o no llegaran. Lo mismo sucedía con la Academia, la cual no podía controlar la práctica artística de todo el territorio por encontrarse en la capital, es por esto que sus disposiciones estéticas no tuvieron grandes repercusiones en la escena artística nacional. Lo anterior, aún cuando se fundaron algunas Academias en provincia, siendo las dos principales la de Puebla y Guadalajara, en las cuales la producción intentaba imitar las resoluciones académicas pero era necesario también adaptarse al gusto de la gente como se observa en los retratos de José María Estrada.

No se tienen muchos datos sobre la vida de este artista, del cual sólo se registró que nació en Guadalajara y su obra la realizó entre 1830 y 1860, fecha en que se considera que murió por el libro de un escritor del siglo XIX, Reyes y Zavala *Las Bellas artes en Jalisco*, en el que también se menciona su fama como excelente fisonomista (Fernández 106). José María Estrada se ha convertido en el principal representante de la pintura de provincia con influencia académica.

A pesar de que se ha afirmado que no tuvo relación con la Academia de su

ciudad natal, se sabe que tuvo contacto con Uriarte que fue director de la misma en el



Imagen 18. José María Estrada, 1844
“Retrato de doña Jesús Suárez de Garay”
Museo del Palacio de Bellas Artes,
ciudad de México

ramo de pintura, de acuerdo a la información de Justino Fernández. Sin embargo, esta influencia también se puede observar en la resolución de sus retratos.

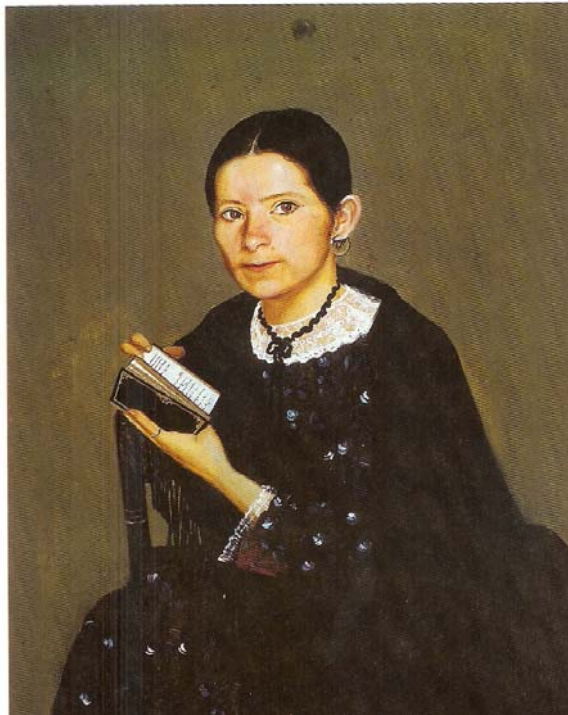


Imagen 19. Hermenegildo Bustos, 1862
“Retrato de Juana Ortega”
Colección Particular

En la parte de atrás dice: “Se retrató a 5
de abril de 1862”

Las características de Estrada para las damas que representó son: caras en posición de tres cuartos hacia la izquierda, formas y actitudes de las manos ocupadas en algo, de preferencia un pañuelo o un abanico, aunque en algunos casos es una fruta. Sobriedad en los trajes pero minuciosa representación de los adornos. Los fondos son lisos para no distraer la atención (107). En las dos primeras características se observa la influencia académica la cual establecía la representación de las figuras a tres cuartos para romper con la simetría y las

manos se ocupan en algo al igual que en los retratos de Juan Cordero. A pesar de lo anterior, algunos retratos de José María Estrada siguen conservando las cartelas para indicar quién era la persona representada, como sucede con el de doña Jesús Suárez de Garay (Imagen 18)²⁸. Pero también en éste se observan las características del retrato de provincia porque hay una mayor frontalidad y planimetría que en los de la Academia y no existe ningún elemento que acompañe a la persona, como sí se observa en los

²⁸ La imagen del retrato de doña Jesús Suárez Garay está en blanco y negro debido a que no fue posible encontrarla a color; sin embargo, este aspecto no es relevante debido a que el interés central de la imagen radica en la forma de representación y en la cartela que indica quién es la retratada porque de esta manera se muestra como el gusto de provincia estaba más afincado en lo barroco.

retratos de Cordero o de Clavé. En este caso el elemento central es la retratada y se exalta su personalidad.

En dicho retrato también se puede ver que el gusto de las clases privilegiadas, aunque intentaba imitar el de la capital, resultaba siempre más sencillo y austero, lo anterior si comparamos el vestido de doña Jesús con el de doña Dolores Tosta (Imagen 16) o incluso con el de Leonor Rivas Mercado (Imagen 17). Como se mencionó, existe un interés especial por la representación de los adornos lo cual muestra la importancia que se le concedía al uso de las joyas, que a pesar de haber sido común también éstas tenían proporciones más sencillas que las utilizadas por las damas de la capital.

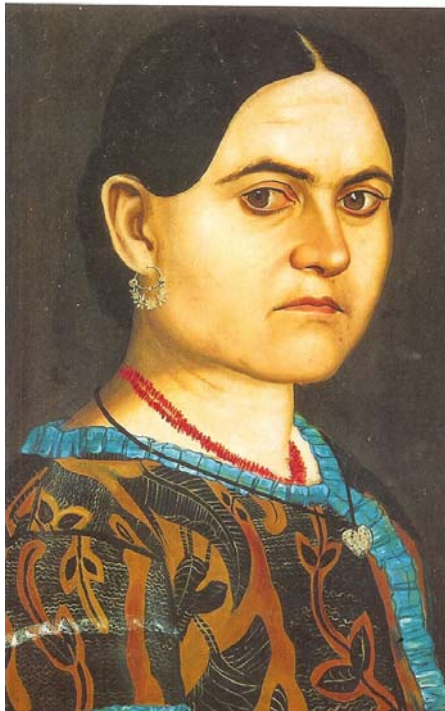


Imagen 20. Hermenegildo Bustos, sin fecha
“Retrato de Joaquina Ríos de Bustos”
Colección INBA, México
36 x 25 cm.

Si bien Estrada con sus retratos representó a las clases acomodadas de Guadalajara, las cuales intentaban poseer los mismos elementos de distinción que las de la capital sin abandonar elementos pertenecientes al gusto barroco, existió en el siglo XIX otro artista que desde su pequeño pueblo también alcanzó a realizar una importante producción de pintura de retrato la cual se aleja de la influencia académica y de las clases privilegiadas para representar a sus coterráneos centrándose, casi exclusivamente, en la representación fidedigna de los rostros para reflejar su personalidad. Este artista fue Hermenegildo Bustos que nació en Purísima del Rincón, Guanajuato en 1832. En su

pueblo natal desempeñaba diversas funciones además de pintar, entre las que se encontraba la venta de nieves (Tibol 9).

Dentro de la producción plástica de Bustos existen dos vertientes de retratos, aunque es importante mencionar que en su mayoría son de pequeñas dimensiones y en todos los casos los fondos son lisos con la intención de destacar al personaje y sus características. La primer vertiente es la de representar a las mujeres con un libro, generalmente de oraciones, o algún objeto en las manos como lápiz, reloj o alguna moneda, sentadas y colocadas de tres cuartos, aunque también existen algunos en que se observa la frontalidad que se considera característica de la pintura de provincia. A esta primera vertiente pertenece el retrato de Juana Ortega (Imagen 19), la cual en sus manos



Imagen 21. Hermenegildo Bustos, 1890
“Retrato de María de los Remedios Barajas”
Colección particular

tiene un libro abierto. Si bien existe un especial interés por detallar las características de su rostro así como por el vestido y sus adornos, poca curiosidad hay en el detalle de sus manos. En todos los casos las retratadas miran de frente y su actitud no es delicada mostrando debilidad o dulzura sino que en muchas ocasiones son mujeres con un porte que muestra su carácter fuerte como el retrato de Joaquina Ríos de Bustos, esposa del artista (Imagen 20). Lo anterior manifiesta cómo las consideraciones sobre la mujer y su feminidad van de acuerdo al grupo social y la función que desempeña dentro de éste.

La segunda vertiente es aquella en la que únicamente se representa a la persona hasta el busto como es el caso del retrato de María de los Remedios Barajas (Imagen 21) la cual aparece representada de frente sin ningún elemento que distraiga la atención de su rostro más que los pequeños aretes y el moño que lleva atado al cuello.

En relación a los retratos de Hermenegildo Bustos, Pascual Aceves Barajas menciona que "...su preocupación, decía era intuir el carácter, la personalidad, el espíritu, el sentimiento íntimo del modelo, el cual tenía que expresarse forzosamente con los rasgos de la fisonomía que es el instrumento que traduce los estados emocionales, los accidentes o las características del espíritu" (112). Es por esto que procuraba incluir la menor cantidad de elementos que distrajeran del interés central que era el rostro del retratado en el cual estaban todas sus características, pero también lo anterior se debe a que sus retratos se ajustan a las necesidades y gustos de sus clientes, en los cuales no existía una necesidad de distinción imitando a las clases privilegiadas de la capital sino simplemente perpetuar la imagen propia o de un ser querido. "Bustos, aislado en su medio casi rural y limitado por el gusto sencillo de su clientela, dio un tono especial, más personal e independiente, a sus creaciones, fuera de las normas y criterios académicos..." (Ciancas 11:1570).

A diferencia de los retratos de la *modernidad importada* los cuales buscan no tanto representar la personalidad y características de una persona sino demostrar su pertenencia a un grupo social específico, aunque se hiciera énfasis en la individualidad de las personas como un constituyente esencial de las mismas. Esto también muestra que los conflictos de identidad no formaban parte de todos los grupos sociales, sino casi exclusivamente de aquellos que tenían la posibilidad de tener contacto con las ideas de la Ilustración y los cuales anhelaban al México moderno, mientras que las clases populares tenían otras preocupaciones que iban más relacionadas con la supervivencia y el trabajo diario, sin estar realmente interesados o enterados de la situación europea.

2.4. El retrato fotográfico

Desde su invención en Francia en 1839 la fotografía se asoció con la modernidad porque se insertaba dentro de los ideales de progreso y desarrollo por ser un medio de reproducción mecánico de la realidad y, por la multiplicidad de usos que se le confirieron desde sus inicios, logró afianzarse a nivel social en pocos años. Lo anterior no sólo en Europa sino también en otros países como México.

La consideración de la fotografía como un medio moderno ocasionó que para el



Foto 1. Anónimo, daguerrotipo coloreado
“Mujer no identificada”
Museo Franz Mayer, ciudad de México

retrato su uso fuera codificado por los burgueses europeos que vieron en él el soporte ideal para exaltar la individualidad de las personas, precisamente por ser un medio mecánico de reproducción²⁹, y también fue visto como una forma de identificación y distinción que los alejaba de la aristocracia.

Las codificaciones del retrato burgués en formato tarjeta de visita y el uso de la fotografía serían adoptadas por los criollos dentro de ese contexto de *vivencia cultural burguesa* porque se vio en él un medio de

unidad e identificación de este grupo social que además permitía equipar a México con la modernidad europea.

Por ser un soporte que surge durante el siglo XIX y por haber tenido una codificación particular es que se analiza el retrato fotográfico de manera independiente

²⁹ No se debe olvidar que la fotografía era considerada un descubrimiento científico y no un arte por ser un medio mecánico en el cual aparentemente el hombre no intervenía, razón por la cual fue vista como ideal para reflejar la realidad, incluida la de las personas.

aunque forme parte de la *modernidad importada* al igual que los retratos académicos. Es importante aclarar que si bien el sustrato de exaltación de lo criollo permanece porque se convierte en un medio de identificación de este grupo social, no se observa la intención de innovar o modificar de manera determinante las codificaciones establecidas para las tarjetas de visita, como se verá en los retratos de Cruces y Campa analizados más adelante, como sí se hace evidente en algunas pinturas de retrato como en el de doña Dolores Tosta a través del cual Cordero intentó sintetizar la dualidad de los discursos decimonónicos que ocasionó el conflicto de identidad criollo.



Foto 2. Anónimo, daguerrotipo coloreado
“Retrato de pareja”
Museo de Arte Moderno, ciudad de México

La invención de los franceses Joseph-Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre consolidó las búsquedas tan antiguas de conseguir un medio de reproducción que lograra fijar la realidad de manera mecánica. Este invento fue patentado con el nombre de daguerrotipo (Fotos 1 y 2) en honor a uno de sus

descubridores. A los pocos meses de su invención, en diciembre de 1839, ya estarían llegando a México los primeros aparatos de daguerrotipo importados por un comerciante y grabador francés “M. Prelier”. Sin embargo, poca sería la demanda por adquirirlos debido a que resultaban costosos y su utilización no era del todo sencilla, por esta razón se acaban rifando (Casanova 11).

Las primeras imágenes registradas con estos aparatos fueron los paisajes del país porque el daguerrotipo todavía no era visto como un medio de producción de retratos.

No sería hasta 1841 cuando el Barón Emmanuel von Friedrichstahl introduce el retrato de daguerrotipo a México realizando algunos de medio cuerpo y cuerpo entero en donde ya se establece una pose, una vestimenta y un precio. En este momento surge el oficio de fotógrafo porque la fotografía se convierte en un negocio redituable (12).

Sin embargo, el daguerrotipo no se constituyó como un éxito comercial debido a que el procedimiento inventado por Daguerre resultaba bastante incómodo. La placa metálica sensibilizada con sales de yodo tenía que ser preparada poco antes de ser utilizada y era necesario revelarla inmediatamente después de su exposición a la luz solar. En el caso particular de los retratos era un procedimiento muy lento debido a que se debía posar más de media hora y los individuos no se podían mover sino el resultado final no era satisfactorio; además, éstos estaban expuestos a la luz intensa para que se lograra fijar la imagen en la placa. Por otro lado, para la toma de paisajes era necesario transportar todos los instrumentos porque los preparativos químicos debían hacerse *in situ*. De la misma manera, este procedimiento sólo podía proporcionar una única copia sin posibilidades de reproducción. Lo anterior sumado a los altos costos de los mismos³⁰. El hecho de que sólo se obtuviera una imagen le concedió a los daguerrotipos un valor especial de distinción que aumentaba por los costosos forros en los que se colocaba la placa de metal los cuales eran decorados con figuras antiguas, paganas o caballerescas o con ornamentaciones en bajo y alto relieve. A pesar de lo anterior eran más los inconvenientes que sus ventajas, razón por la cual su éxito no fue rotundo.

Aunque existió un interés por los daguerrotipos sería necesario esperar a la invención de otras técnicas que agilizaran los procesos y abarataran los costos para que la fotografía lograra afianzarse socialmente de manera definitiva. Su éxito comercial se daría con la invención de la tarjeta de visita en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri

³⁰ El costo de un daguerrotipo era de 6 a 10 pesos lo cual equivalía al salario mensual de un empleado doméstico o de un cochero (Debroise Fuga mexicana 29).

(Foto 3). Este formato consistía en colocar en una sola placa varios retratos -6, 8 y hasta 12 fotografías se podían obtener con una sola toma- con lo cual se empleaban menos productos químicos, placas y tiempo. Las fotografías obtenidas eran muy pequeñas, de 9 x 12 cm., que contrastaban con el retrato en gran formato que se había manejado hasta entonces. Precisamente por su tamaño se favorecería el intercambio: se daban como muestra de aprecio a familiares y seres queridos o se coleccionaban formando álbumes



Foto 3. Disdéri, tarjeta de visita
“Retrato de la Emperatriz
Eugenia de Montijo”

de personajes famosos o exóticos. Con todos estos beneficios se logró una mayor difusión de la fotografía así como un abaratamiento considerable de los costos³¹ que llevó a un aumento de clientela, dejando de ser el retrato un medio accesible únicamente a las clases privilegiadas. Además, el tiempo de pose se había reducido de manera considerable, ya que ahora sólo era de cinco a siete minutos.

La invención de Disdéri se corresponde con un momento de bonanza económica en Francia porque las políticas del gobierno de Napoleón logran el bienestar y asentamiento definitivo de la burguesía.

Serían precisamente estos grupos con su recién adquirido poder político y económico los que encontrarían en el retrato fotográfico un medio para mostrar sus logros, afirmándose como grupo a través de signos externos (Freund 55).

Por un lado se vio en la fotografía un medio de expresión de individualidad, la cual se consideraba el principal constituyente de los seres humanos por los burgueses;

³¹ Para las tarjetas de visita los costos que se establecían eran: cinco ejemplares en tamaño tarjeta de la misma persona 3 pesos, en media tarjeta, uno costaba cuatro reales y cinco ejemplares dos pesos (Acevedo “Así circulaban” 165).

pero por otro, la codificación que se realizó de las poses y las actitudes, la cual se estableció siguiendo patrones de la pintura académica debido a que ésta ya era una norma aceptada socialmente para el retrato, desembocaría en que las tarjetas de visita se volvieran medios de identificación de un grupo social ocasionando que la representación de la individualidad pasara a segundo plano: “el arquetipo de una capa social borra al ser individual...” (61). Es decir, que se convirtieron en imágenes estereotipadas de lo que se debía ser.

Estas codificaciones sobre el retrato fotográfico burgués serían adoptadas en México. No precisamente porque aquí existiera una clase social con un poder político y económico recientemente adquirido, pero sí un grupo que buscaba definirse socialmente importando modelos europeos. Como consecuencia, se adoptan las codificaciones francesas de representación para equiparar la práctica fotográfica del país con la europea. Lo anterior ocasiona la apertura de una gran cantidad de estudios fotográficos en México enfocados principalmente a la realización de retratos. Olivier Debroise establece que para 1856 los estudios registrados en la ciudad de México eran



Foto 4. François Aubert, 1864
“Retrato de la Emperatriz
Carlota”
SINAFO-INAH, México

únicamente cinco; para 1860, más de veinte; mientras que para 1870 ya existían setenta y cuatro. La apertura de estudios fotográficos también se debe a que durante el Imperio de Maximiliano y Carlota (1864-1867) se da el primer *boom* de la fotografía, periodo durante el cual se inauguran más de veinte estudios (Fuga mexicana 30). Esta

consolidación social se debe no sólo a que se instauró una corte con un inédito y estricto protocolo que ocasionó una necesidad de reafirmar las actitudes sociales sino también porque el medio a través del cual los emperadores dieron a conocer su imagen antes de su llegada a México fue con la distribución masiva de sus fotografías, los cuales aparecen en las mismas no como soberanos nobles, sino como burgueses, sin ningún elemento que indique su pertenencia a la aristocracia, tal y como ya se había codificado en Europa el retrato fotográfico (Fotos 4 y 5).

2.4.1 El retrato fotográfico de Cruces y Campa



Foto 5. Anónimo, antes de 1867
“Retrato del Emperador
Maximiliano”

Dos años antes de la llegada de los Emperadores, en 1862, Antíoco Cruces y Luis Campa abren su estudio fotográfico en la ciudad de México, el cual funcionó hasta 1877 y se especializó en la toma de retratos. Después de estos años seguiría funcionando, pero al frente sólo estaría Antíoco Cruces. Lo anterior, porque Campa decide dedicarse de tiempo completo al grabado en aguafuerte, actividad que no abandonó, ni siquiera en sus años como fotógrafo, porque nunca quiso distanciarse de la Academia de San Carlos de la cual ambos habían sido alumnos³². No debe resultar

extraño, como consecuencia, que los retratos de damas posean similitudes con la pintura académica aunque también esta relación esté dada porque, como se mencionó, la

³² La fotografía no era una profesión meritoria para un egresado de la Academia debido a que todavía no se le consideraba un arte porque utilizaba medios mecánicos para su producción (Acevedo “Así circulaban” 166).

codificación de las tarjetas de visita en Europa se hizo basándose en las establecidas por la Academia por estar reconocidas y aceptadas socialmente (Massé Simulacro 9).

Cruces y Campa fue uno de los tantos estudios fotográficos que existieron en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX entre los que también se encontraban los de Francisco Montes de Oca, los hermanos Valleto y François Aubert



Foto 6. Cruces y Campa,
1867
“Retrato de Teodosio
Lares”
SINAFO- INAH,
México

(Foto 4), entre otros. Los mencionados fueron los principales estudios que competían por retratar a la elite mexicana; sin embargo, no todos tuvieron esta posibilidad porque no se ofrecían las mismas comodidades³³ y la misma calidad, la cual generalmente era juzgada como buena si se había sido discípulo de algún fotógrafo europeo o la técnica había sido aprendida en dicho continente.

Al igual que en Europa, la introducción a México del formato tarjeta de visita produjo una disminución en los costos que ocasionó que la fotografía fuera accesible a una mayor cantidad de gente; es decir, que se dio una democratización en el retrato. Sin embargo, siguió estando restringida a los sectores más pobres de la ciudad. El costo para obtener un juego de seis retratos era de dos pesos que, de acuerdo a las cifras de Patricia Massé, equivalía al sueldo de dos días de trabajo de cualquier empleado medio de la ciudad, como un dependiente de almacén, o al costo de un par de zapatones de cuero del país. Aunque se realizaron muchos retratos que

³³ Los estudios fotográficos eran amplios y en ocasiones llegaron a ocupar edificios enteros. Estaban dispuestos con recibidores para atender a los clientes que llegaban y enseñarles las posibilidades de pose, decorados y mobiliarios existentes. También tenían un espacio designado como sala de exhibición donde presentaban vistas y retratos de gente famosa así como pinturas al óleo. Además, había tocadores donde los clientes podían arreglarse y cambiarse antes de pasar a la azotea donde preferentemente se encontraban los estudios por la necesidad de luz intensa que era necesaria para obtener las fotografías (Debroise Fuga mexicana 34).

resultaban más económicos en los estudios de segunda, la calidad de éstos no era comparable con la de una tarjeta de visita realizada por Cruces y Campa o cualquiera de los fotógrafos mencionados (45).

La producción de tarjetas de visita de Cruces y Campa se puede clasificar en tres formas de retrato: los de personas de la clase privilegiada, que aquí sólo se estudiarán los de las damas (Foto 7), la serie de tipos populares (Foto 12) y la de gobernantes de México (Foto 6). Únicamente se explicarán las características de los dos primeros por haber sido los de mayores repercusiones a nivel social.

A pesar de que los tres se inscriben dentro del retrato la resolución que se hacía era diferente por la función con que cumplían: en el caso de los de damas representaban a los criollos que buscaban su identidad como grupo y equipararse con la modernidad europea, es por esta razón que dichos retratos tienen las mismas características que los realizados por Disdéri y otros fotógrafos europeos que trabajaron el formato tarjeta de visita. Las otras dos formas buscan consolidar la identidad nacional.

En el caso de los gobernantes el interés principal se da por registrar la historia de México a través de los mismos. Estas fotografías serían principalmente en forma de óvalo y en el álbum se incluiría una breve biografía del personaje destacando sus hazañas más importantes.



Foto 7. Cruces y Campa
“Retrato de la señora
Concepción Plowes y
Pacheco” dama de honor de
Carlota
Museo Nacional de Historia,
ciudad de México

La serie de tipos populares surge de un interés de las clases altas por conocer a aquellos que llevaban formas de vida diferentes, así como por un afán clasificatorio de una nación que comienza a considerar al pueblo como parte de la vida política, por lo tanto se hace necesario el reconocimiento de sus integrantes y de las actividades que realizan. Los tipos populares aparecen representados con todos los elementos que se consideraban característicos de su oficio y en ocasiones, como en los realizados por Cruces y Campa, se creaban escenarios para que se simulara que estaban desempeñando la actividad que les correspondía. Lo anterior resultó en un catálogo bastante extenso y complejo por la diversidad de sus integrantes (Foto 14).



Foto 8. Cruces y Campa,
1865
“Retrato de Rosa
Obregón de Uraga”
SINAFO- INAH,
México

Se observa la similitud con la pintura académica porque se simula la existencia de una ventana al exterior como en el retrato de doña Dolores Tosta

Este proceso desembocaría en la creación de los estereotipos mexicanos a inicios del siglo XX, los cuales se mencionarán con más detalle en el siguiente capítulo por haber tenido como consecuencia la realización de retratos de mujeres portando los trajes nacionales, principalmente el de china poblana. Es por esto que se mencionarán algunas características de la serie de tipos populares de Cruces y Campa por haber sido su antecedente más inmediato, que aunque no fue la única sí fue la de mayor éxito comercial, debido a que también fotógrafos extranjeros como François Aubert las realizaron.

Las diferencias en la codificación de estos tres tipos de fotografía muestran cómo ésta se da en base a acuerdos sociales específicos sobre la imagen que se tiene de los retratados y la función que desempeñan dentro de la sociedad:

...la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por la mediación del *ethos*³⁴ –interiorización de regularidades objetivas y comunes-, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (Bourdieu Un arte medio 44)

Para los retratos de damas y tipos populares estos *esquemas de percepción, pensamiento*



Foto 9. Cruces y Campa, 1865
“Retrato de Guadalupe Vázquez”
SINAFO- INAH,
México

y apreciación desembocaron en la pérdida de la individualidad de los retratados. Lo anterior porque se basan en esquemas de representación de la exterioridad. Siendo las tarjetas de visita el medio de expresión de la misma así como una forma de manifestar la pertenencia a un grupo social el cual estaba determinado principalmente por el tipo de indumentaria utilizada. El vestir a la moda y los buenos modales se constituyeron como una manera de demostrar una posición social privilegiada. Estos patrones eran divulgados por las publicaciones periódicas que tanta importancia alcanzaron durante el siglo XIX. Es por esto que al observar las tarjetas de visita de Cruces y Campa existe un interés por mostrar los amplios vestidos de las damas de influencia

francesa o inglesa, más que un énfasis en la representación de su rostro y la exaltación de su individualidad. Esto se debe a que la codificación se dio en base a signos externos, como se mencionó anteriormente; por lo tanto, los elementos que se busca exaltar son

³⁴ El *ethos de clase* es definido por Bourdieu como “...el conjunto de valores que, sin alcanzar la explicación sistemática, tiende a organizar la “conducta vital” de una clase social...” (166).

aquellos que le confieren cierto status al retratado, uno de ellos es el vestuario que utiliza (Fotos 7, 8 y 9).

Aunque se modifica la postura porque en algunos casos las mujeres aparecen paradas o sentadas mirar estos retratos da la impresión de estar viendo a la misma persona también porque los elementos que se colocan a modo de ambientación con influencia de la pintura académica se repiten constantemente. Por lo general se coloca una columna o un sillón que servían como medios de apoyo ya que a pesar de que se habían reducido los tiempos de pose estos seguían siendo lo suficientemente largos como para cansar a la persona (Foto 9). Las manos siguen estando ocupadas con algún objeto, ya fuera un par de lentes, un pañuelo, un abanico, o un paraguas como medios de distinción. Algunas aparecen fumando (Foto 8), lo cual también fue una costumbre común entre las damas del siglo XIX; mientras otras tienen un libro en la mano lo cual pretendía mostrar su educación. En la parte de atrás se siguen conservando los cortinajes.



Foto 10. Cruces y Campa,
1863
“Mujer no identificada”
SINAFO- INAH, México

Las actitudes de las retratadas se corresponden con las influencias del romanticismo razón por la cual Patricia Massé considera que las fotografías de damas de Cruces y Campa son un fino catálogo de las virtudes femeninas: modestia, discreción, candor, pudor, timidez, gracia, recato y delicadeza (“Tarjetas” 35).

Dentro del amplio repertorio es pertinente mencionar dos fotografías que resultan particularmente interesantes porque rompen con la codificación estricta del retrato en formato tarjeta de visita. La primera es la de una mujer no identificada que

aparece sonriendo, lo cual no era algo común (Foto 10). Primero porque el tiempo de pose era largo, por lo tanto mantener una sonrisa era incómodo y al momento que se realizara la toma el resultado final podía ser demasiado forzado; y segundo, la sonrisa no formaba parte de las codificaciones que se habían establecido para las tarjetas de visita. En esta fotografía se observa un toque de espontaneidad del que carecen las otras mostrando un aspecto particular de la retratada.

La segunda es la de una mujer con vestido de fantasía (Foto 11), la cual rompe



Foto 11. Cruces y Campa, 1870
“Mujer con traje de fantasía”
SINAFO- INAH, México

con todas las codificaciones establecidas. Ésta aparece en una pose relajada con las piernas estiradas colocadas sobre un cojín y uno de sus brazos apoyado sobre una mesa. No sólo su actitud resulta interesante y alejada de las características románticas femeninas sino también el largo de su falda que llega debajo de la rodilla, el cual

probablemente resultó escandaloso para finales del siglo XIX porque la moda seguía imponiendo las faldas largas para las mujeres. Para el fondo, que en las demás fotografías es limpio y estudiado parece que no existió una preparación previa de la ambientación. Además la forma en que se tomó el retrato resulta novedosa por la posición horizontal, mientras que las demás damas siempre se retrataban con la cámara en vertical:

En los retratos tarjeta de visita se codifican y se banalizan los signos del éxito y del bienestar material (que se reconocen generalmente en la pose, los objetos y el vestido); sin embargo, cuando esos signos se alteran es porque hay un estímulo que proviene del modelo, que motiva la diferencia. También con esas modificaciones se pretende promover el éxito social, pero de un modo singular (Massé Simulacro 88)

Aunque los criollos imitaron las formas de vida burguesa y sus esquemas de representación, que se constituyeron como medios de expresión exterior de su moral y sus buenas costumbres asociadas al confort material, los retratos fotográficos en México adquirieron otras significaciones. Aquí no existió una burguesía como la europea, sino una imitación de los patrones de vida y conducta de la misma, fue más una *vivencia cultural burguesa* por parte de un grupo social que buscaba abatir su carácter de indeterminación. Por lo tanto, aunque no existió una originalidad en la forma de codificación de los retratos de Cruces y Campa tampoco se debe pensar que la interpretación y el mensaje que se buscaba transmitir se corresponde de manera paralela con el de los retratos europeos. Éstos se constituyen como una muestra de la necesidad que existía por consolidar la mexicanidad, y a su manera, aunque imitando modelos externos, lo consiguieron:

La existencia corre lenta y grata. La educación tradicional del hombre y de la mujer forja, con el fermento colonial, que el producto criollo modifica, un sello, un modo peculiar de ser, un estilo, en fin, que, a la verdad, encontramos translúcido en los retratos de la época y que logra encumbrarse a la categoría de expresión propia. Es el individualismo categórico de la mexicanidad (Fernández Ledesma 64)

Esta misma búsqueda de mexicanidad, sumado a los factores mencionados, sería el que llevaría a Cruces y Campa a la realización de su serie de tipos populares, especialmente porque en ellos se veía lo que hacía a México diferente de los demás países. La clasificación de la sociedad a partir de las ocupaciones en las que se empleaban los diferentes tipos de la ciudad no es novedosa sino una continuación de lo que ya se había realizado en el siglo XVIII con la pintura de castas. Para el XIX el antecedente inmediato de los tipos populares, que determinó su codificación, son las pinturas, grabados y litografías que realizaron los artistas viajeros extranjeros como Carl Nebel, Edouard Pingret, Johan Moritz Rugendas o Claudio Linati (Imagen 22) los

cuales registraron lo que les parecía diferente y particular de México con una visión exotista.



Imagen 22. Claudio Linati, 1828
 “Tlachiquero” del Álbum *Trajes
 civiles, militares y religiosos de
 México*
 Museo Nacional de Arte, ciudad
 de México

La codificación de la sociedad mexicana a partir de su diversidad sería adoptada por los mismos mexicanos como lo característico de la nación y sería la imagen del país que se promovería a nivel internacional (Foto 12). “...Fotográficamente avalan la imagen ya establecida de los personajes populares de la ciudad, lo que ideológicamente equivale a reforzar un orden social ya reconocido, armónicamente integrado y socialmente controlado...” (Massé 108). También existieron publicaciones de

grabados y litografías. En 1844 aparecen los primeros trabajos para la sección “Costumbres y trajes nacionales” de *El Museo Mexicano. Miscelánea pintoresca de amenidades y curiosidades instructivas* salidos de los talleres Heredia y de la casa litográfica de Agustín Massé. Hacia mediados de siglo estas publicaciones adquirirían mayor importancia con *Los mexicanos pintados por sí mismos* editado por Manuel Murguía con litografías de Hesiquio Hiriarte. Al año siguiente aparecería el álbum *México y sus alrededores* de Jean Decaen con láminas realizadas por Casimiro Castro. Todas estas



Foto 12. Cruces y
 Campa, 1876
 “Tlachiquero”
 SINAFO- INAH,
 México

publicaciones buscan exaltar lo exótico que ya estaba impreso en las representaciones de los extranjeros, en ellas se muestra lo “curioso” de los usos y costumbres de los mexicanos (55).



Foto 13. Cruces y
Campa, 1870
“China”
SINAFO- INAH,
México

Dentro de los oficios populares no todos tuvieron la misma importancia a nivel social. Por su traje, la china (Foto 13) y el charro representaban la figura femenina y masculina de la mexicanidad, los cuales se volverían los dos estereotipos principales en el siglo siguiente. Ella con un carácter femenino, alegre y sensual; y él, el hombre de campo sencillo e ingenuo (109). En ellos se veía lo que diferenciaba a

México de los demás, son muestra del intento de los mexicanos por concebirse a sí mismos diferentes. Por esta razón se retoman los modelos iconográficos de los viajeros extranjeros, sin eliminar en muchas ocasiones el toque de exotismo que éstos les imprimieron.

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 volvería a editar un nuevo álbum. La característica particular de esta serie está dada por la ambientación pintoresca que se realizaba del lugar donde el sujeto desempeñaba su oficio con todos los instrumentos necesarios para realizarlo. Por ejemplo, la tamalera aparecería afuera de un establecimiento con su olla de tamales (Foto 14). Estos retratos no fueron realizados en exteriores, sino que los sujetos eran llevados al estudio y ahí se realizaba una escenografía que recreaba algún punto específico de la ciudad o del campo en donde se

colocaba al personaje simulando realizar su oficio correspondiente, como también se observa en la imagen del tlachiquero (Foto 12). Estos sujetos no aparecen con su ropa sucia, descuidada o rota, sino siempre limpia, cuidada, planchada y almidonada, es por esto que son una idealización de los sectores pobres de la ciudad.

La finalidad de estas imágenes, con las características que Cruces y Campa les imprimieron, fue:

[U]n medio al servicio del conocimiento de la patria y de los individuos que la integraban...Ideológica y políticamente la intención era precisa: sentar las bases de una conciencia nacional...La “raza mexicana” dejaba de ser “imperfecta” a partir de la independencia nacional, por lo que era preciso construir una tipología de ella, sobre todo del abundante sector que a diario se veía trajinar por la capital y cuyas variadas ocupaciones lo mostraban muy diverso. El propósito fundamental era el de cohesionar, bajo un principio de identidad nacional, a la sociedad mexicana... (Massé Simulacro 57)

Es decir, que las series de tipos populares fueron un claro intento de clasificación que buscaba consolidar esa búsqueda de ideal nacional a partir de la diversidad de sus componentes, aunque esta práctica así como la intención provenía de los intelectuales del país y el “pueblo” se constituyó como el medio que mostraba a los componentes esenciales del país.

Tanto los retratos de damas como los de tipos populares se constituyeron 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. Esto llevaría a una pérdida de la individualidad porque



Foto 14. Cruces y Campa,
1870
“Tamalera”
SINAFO- INAH, México

“...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 la pertenencia a una clase social privilegiada]...” (Massé 69). Aún así ambos se constituyeron como representaciones de la *modernidad importada* porque su definición proviene del exterior. En el caso de los tipos populares de los artistas viajeros; el de las damas, de las codificaciones realizadas por Disdéri para sus retratos.

Sin embargo, a pesar de lo anterior también reflejan la dualidad de los discursos existentes: la búsqueda de ideal nacional y de identidad por parte de los criollos que se dio durante el siglo XIX, especialmente durante la segunda mitad, y a los cuales también se sumó la producción de pintura de retratos tanto académica como de provincia.