

Identities de género en álbumes fotográficos del siglo XIX en México

Gender Identities in 19th-century Photo Albums in Mexico

Silvana Berenice Valencia Pulido
Instituto Nacional de Antropología e Historia
berenice_valencia@inah.gob.mx



[DOI: 10.24901/rehs.v42i166.845](https://doi.org/10.24901/rehs.v42i166.845)



Identities de género en álbumes fotográficos del siglo XIX en México por [Silvana Berenice Valencia Pulido](#) se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](#).

Fecha de recepción: 9 de febrero de 2021

Fecha de aprobación: 13 de julio de 2021

RESUMEN:

El presente texto analiza las características de las identidades masculina y femenina del sector privilegiado en México durante el siglo XIX por medio de los álbumes fotográficos que esta clase integró con tarjetas de visita y de gabinete que intercambiaba entre amigos y familiares. La investigación se sustenta en la teoría del conocimiento aplicada al estudio de la vida cotidiana; los principales conceptos usados son identidad, género y vida cotidiana. Las particularidades de los álbumes fotográficos del siglo XIX describen la forma en que la elite mexicana se ve a sí misma y transmite esa idea al grupo social al cual pertenece. Cada individuo compara y ajusta su propio actuar con base en las costumbres de sus iguales; por lo tanto, cada álbum tiene elementos comunes de este estrato privilegiado y al mismo tiempo incluye las cualidades relacionadas con las identidades de género.

Palabras clave:

Fotografía, identidad, rol sexual, México.

ABSTRACT:

This text analyzes the characteristics of masculine and feminine identities in Mexico's privileged upper class in the 19th century based on the photographic albums that families filled with postcards and studio photos and exchanged with friends and relatives. We applied knowledge theory to studies of everyday life using key concepts like identity and gender. Results reveal that the particularities of those 19th-century photo albums portray the way in which the Mexican elite of that time perceived itself and circulated that image within that social group with individuals comparing and adjusting their actions based on the customs of their peers. Hence, these albums share common elements of this privileged stratum, and at the same time reflect specific qualities related to gender.

Keywords:

Photography, identity, gender, Mexico.

Introducción

Se afirma que los álbumes fotográficos para tarjetas de visita y de gabinete describen las particularidades de los roles masculinos y femeninos de la clase política y económicamente dominante en México durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta propuesta se fundamenta en la práctica de intercambiar y coleccionar retratos fotográficos entre los integrantes del estrato social privilegiado de la época. Comúnmente, estos conjuntos fotográficos fueron resguardados dentro de álbumes diseñados especialmente para este fin, donde quedaron plasmadas las características atribuidas a las identidades de género de esta clase. Debido a que los álbumes fotográficos del siglo XIX son evidencias de los vínculos afectivos y sociales de sus propietarios, éstos denotan las relaciones establecidas entre los hombres y las mujeres de la elite mexicana; por lo tanto, es posible identificar rasgos con los que se identificaba cada género.

Este texto propone esclarecer la forma en que los álbumes fotográficos del siglo XIX exponen los atributos que definen las identidades de género de la clase económicamente dominante en México. Es posible reconocer dichas evidencias al examinar los álbumes para tarjetas de visita y de gabinete dentro de su espacio discursivo, definido como el entorno dentro del cual circularon y para el cual fueron hechos estos ejemplares ([Krauss, 1985, p. 146](#)), que, en este caso, pertenece al ámbito social. Por ello, se consideró el análisis de los elementos presentes en los álbumes para tarjetas de visita y de gabinete que forman parte del acervo que custodia la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (FN-INAH).

Este estudio se sustenta en la teoría del conocimiento aplicada al análisis de la vida cotidiana, la cual explica la manera en que los seres humanos objetivan determinados conocimientos al incorporarlos a su vida diaria, concediendo a dichas experiencias un contenido simbólico y significativo; que determinan conductas inconscientes de la vida diaria ([Berger y Luckmann, 2008](#)). Asimismo, el presente trabajo parte del método interpretativo que basa su discernimiento en la percepción y la comprensión de datos aparentemente marginales, definido como conocimiento cambiante ([Ginzburg, 1994, pp. 138-175](#)). Además, se ha recurrido a la descripción como instrumento de análisis vinculado a la interpretación debido a que este proceso dirige la atención hacia las cualidades sobresalientes que integrarán el argumento de la investigación ([Jordanova, 2012, p. 19](#)). Esta característica de la descripción se relaciona directamente con el uso de la analogía como técnica de estudio, cuyo propósito es identificar las diferencias y las similitudes que son primordiales para la interpretación ([Jordanova, 2012, p. 21](#)).

Los principales conceptos considerados en este trabajo son: la noción de identidad descrita como el proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le da estructura significativa para asumirse como unidad ([Portal, 2003, p. 46](#)); el concepto de género entendido como la construcción social y cultural de las representaciones y las prácticas “propias” de los hombres -lo masculino- y de las mujeres -lo femenino- en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre mujeres y hombres ([Lamas, 2000, pp. 3-4](#)); y la idea de vida cotidiana definida como la realidad interpretada por los seres humanos a partir de cierta coherencia de los significados subjetivos compartidos socialmente ([Berger y Luckmann, 2008, 24](#)).

En contraposición, esta investigación discrepa con el planteamiento de calificar el álbum fotográfico familiar como un refuerzo de la memoria del pasado, el cual muestra exclusivamente los momentos de felicidad y lo “bueno”, ocultando lo que causa conflicto o malestar ([Holland y Spencer, 1991, pp. 2-9](#)). Esta afirmación hace referencia a los álbumes procedentes del siglo XX que contienen registros instantáneos de acontecimientos, contrastando con las características de los ejemplares del siglo anterior que resguardan principalmente retratos. Asimismo, este trabajo se opone a la propuesta de considerar al género como una categoría analítica; un campo primario donde se articula el poder ([Scott, 2008, p. 68](#)). Finalmente, es necesario aclarar que esta investigación no considera el estudio particular de las imágenes que se encuentran dentro de cada álbum analizado, debido a que ya existen otros estudios que han tratado los roles de género a partir de los retratos decimonónicos.¹

Identidad, género y álbumes fotográficos

Las identificaciones colectivas surgen en un ámbito cultural específico a partir de experiencias concretas históricamente establecidas. Asimismo, en la conformación de los patrones sociales en un grupo existen elementos que comparten las personas que los hacen formar parte de una colectividad definida, a la vez, dichas características los diferencian de otros grupos ([Portal, 2003, p. 47](#)). Los mismos sujetos reconocen sus semejanzas con los miembros de su comunidad, al tiempo que se distinguen de los integrantes de otros colectivos con base en sus diferencias. Así, la identidad social surge de la capacidad de autoidentificación y de la apropiación de patrones ajenos en contextos sociales y culturales específicos e históricamente determinados. Además, la configuración de la unidad y la identificación grupal involucra la salvaguardia de derechos históricos, económicos, culturales y de recursos materiales.

En la construcción de la identidad de un colectivo existen elementos que comparten las personas que los hacen parte de ese grupo y, al mismo tiempo, los diferencian de otros sectores. A la par de este fenómeno, en el seno de una clase social identificada como conjunto homogéneo, por ellos y por los demás, se desarrollan patrones de comportamiento diferenciados que forman divisiones internas. En otras palabras, un colectivo unificado puede estar dividido en grupos más pequeños con ciertas diferencias y, al mismo tiempo, similitudes; generalmente, estas subdivisiones se relacionan con el sexo y la edad. En este proceso pueden reconocerse, simultáneamente, los fenómenos de pertenencia y de diferenciación ([Portal, 2003, p. 47](#)).

De esta misma forma surgen los modelos, las ideas, las representaciones, las prácticas y las prescripciones sociales de las características asociadas a los hombres y a las mujeres, es decir, lo que se considera como masculino y como femenino. Por ello, es posible asociar el concepto de género con la noción de identidad.

El concepto de género se diferencia de sexo para expresar que el papel y la condición de los hombres y de las mujeres responde a una construcción social específica de contexto del que es dependiente y está sujeta a cambio a través del tiempo ([Lau, 1998, p. 164](#)). Así, la noción de género considera una diferenciación de los roles y las identidades sociales al interior de un mismo grupo; esta idea se construye, cultural e históricamente, como simbolización de la

diferencia sexual reconocida y aceptada en un conjunto de prácticas, ideas y discursos que tienen efectos muy arraigados en el imaginario de las personas ([Lamas, 1999, p. 151](#)).

A partir de las diferencias corporales, cada sociedad y cada cultura construye un ordenamiento social conformado por instituciones, normas, valores, representaciones colectivas y prácticas sociales que forman el sistema de géneros. Desde esta organización, los individuos encuentran y reelaboran su vida cotidiana desde una perspectiva integradora. En consecuencia, la determinación de lo masculino y lo femenino se da por medio de la acción simbólica colectiva; así, cada sociedad elabora las ideas de cómo deben ser los hombres y las mujeres.

Considerando el concepto de género, se han determinado las atribuciones que la sociedad decimonónica asignaba al deber ser femenino y masculino, así como el ideal de familia de acuerdo con los parámetros que la elite y los grupos ilustrados establecían. En México, durante la segunda mitad del siglo XIX, imperaba la aceptación de una relación “natural” entre la identidad social masculina y el ámbito público, como la política, la ciudadanía y el poder; en paralelo, dominaba la asociación inherente de las mujeres con la esfera privada, es decir, con la familia, el hogar y el cuidado de los hijos ([Saloma, 2000, p. 3](#)).

La sociedad decimonónica consideró las imágenes fotográficas como elementos de objetividad. Esta noción se fundamentaba en el hecho de que las fotografías se creaban a partir de procesos químicos, por lo que se les calificó como evidencia científica. De acuerdo con [Dayan y Veyrat \(1997, p. 59\)](#), el retrato fotográfico adquiere sentido gracias a la impresión de realidad que tiene y afirman que la capacidad que poseen las fotografías para verificar la existencia de su referente justifica que sean integradas en los álbumes familiares.

Este estudio considera que los álbumes fotográficos del siglo XIX son el medio ideal para encontrar la significación de las relaciones sociales involucradas en el intercambio de retratos que albergan, debido a que la discontinuidad natural de las fotografías puede compensarse con la relación establecida dentro del álbum con otras imágenes junto con las dedicatorias que algunas piezas fotográficas contienen.

La fotografía también se encuentra ligada a la identidad. En el caso específico de los álbumes fotográficos, los retratos en tarjetas de visita y de gabinete, resguardados en éstos, permiten identificar elementos individuales y colectivos de comportamientos cotidianos de la elite en la segunda mitad del siglo XIX ([Santacruz, 2017, pp. 135-138](#) y [Valencia, 2018, pp. 202-205](#)). Esto, gracias a que las personas, que crecieron dentro de un grupo social determinado, aprendieron y adoptaron desde la infancia las características que las definen como unidad, las cuales se expresan de manera inconsciente al momento de fotografiarse, pero también durante la práctica de regalar y coleccionar los retratos de familiares y amigos. Estas formas de reproducción de la identidad colectiva se asocian con las nociones de vida cotidiana.

En este punto, es importante destacar la compleja conformación de la vida cotidiana, motivada por diversas variables a diferentes niveles y escalas. Las actividades diarias más simples tienen un trasfondo elaborado que se origina en el individuo y en la sociedad. El concepto de

habitus es conveniente para entender la rutina diaria desarrollada a partir de su propuesta multidimensional que reúne estructuras lógicas, estándares morales, modales y preferencias estéticas en un sistema único. El habitus se manifiesta por el sentido práctico como sistema de disposiciones para actuar, percibir, sentir y pensar de una cierta manera, interiorizadas e incorporadas por los individuos a lo largo de su historia, debido a la capacidad para moverse y orientarse en cada situación sin recurrir a la reflexión consciente (Bourdieu, 1979, p. 225). Al mismo tiempo, ambos conceptos permiten entender que los esquemas subjetivos y objetivos son dos estados de la misma realidad social y la misma historia compartida, inscritas en los objetos y en los cuerpos.

Por ello, la teoría del conocimiento aplicada a la vida cotidiana es la base de este análisis. Esta propuesta se puede aplicar al estudio de los álbumes fotográficos de tarjetas de visita y de gabinete porque en ellos se expresan diferentes características de las actividades diarias de la elite mexicana. Los gestos y los modales son actitudes aprendidas y determinadas por el grupo social en el que la persona interactúa, que podrían repetirse inconscientemente cada día. A partir de esta perspectiva, se propone establecer las conexiones entre los álbumes fotográficos de la clase económica y políticamente dominante en México del siglo XIX y su contexto social y cultural, que permitieron a este sector manifestar sus ideas en torno a lo masculino y a lo femenino a través de las formas de intercambio de sus retratos. Estas referencias establecen un control diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos.

Los álbumes fotográficos del siglo XIX en México

Los álbumes fotográficos del siglo XIX fueron diseñados especialmente para contener tarjetas de visita y de gabinete.² Primero, es importante destacar que los álbumes fotográficos decimonónicos difieren de sus pares del siglo XX, debido a que los primeros contienen exclusivamente retratos de estudio y algunas vistas comerciales, mientras que los segundos albergan mayormente fotografías instantáneas que rememoran diversos eventos familiares. Sin embargo, estos álbumes también aportan información sobre las familias propietarias, debido a que en ellos se encuentran fotografías que reunieron varios integrantes de ellas. Estas colecciones identifican a las personas con las cuales se relacionan los miembros de una familia por lazos familiares, amistosos, laborales o políticos.

El uso de las llamadas *carte de visite* o tarjeta de visita se extendió a partir de 1860, después de que Adolphe Eugène Disdéri incorporara fotografías a las tarjetas de presentación. En esta época era usual que las personas de clase alta acudieran a los estudios fotográficos más destacados para realizarse retratos en tarjetas de visita o de gabinete. Posteriormente, estas fotografías eran dedicadas y obsequiadas, personalmente o a través de la correspondencia, a familiares y amigos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los retratos fotográficos en tarjetas tuvieron gran aceptación entre el sector dominante, política y económicamente, en México. La práctica de regalar estos retratos propició la aparición de un elemento especialmente diseñado para su resguardo: el álbum fotográfico para tarjetas de visita y de gabinete. Este tipo de álbumes formaron parte de la vida cotidiana de la elite mexicana decimonónica. No obstante, éstos no

podían ser apreciados por todas las personas que accedieran a la casa que tuviera este tipo de ejemplares, los álbumes sólo eran contemplados por aquellas personas a las que sus propietarios seleccionaban por considerarlas dignas de admirar la colección de fotografías que tenían. Por ello, se afirma que los álbumes fotográficos del siglo XIX pertenecen al ámbito privado.

Los poseedores de este tipo de álbumes se sentían identificados con las personas retratadas en las fotografías, no sólo por los lazos familiares, sino también por el valor moral o por el poder que dichos personajes ostentaban y como parte del mismo círculo social (Valencia, 2018, pp. 221-222). Los álbumes fotográficos del siglo XIX constituían para las familias que los formaron un objeto suntuario, ya que era un elemento costoso que la clase económicamente dominante en México adquiría con la finalidad de demostrar su poder adquisitivo y las relaciones sociales que mantenían. Al mismo tiempo, estas colecciones fotográficas describen los rasgos característicos de la esfera social a la que pertenecían, como grupo privilegiado, y que los diferenciaba de otros sectores. Así, cada elemento que conforma estos álbumes es un medio de transmisión del discurso expresado en la comunicación hacia el interior del mismo grupo social como acto de autoidentificación.

La forma en que están diseñados estos ejemplares permite modificar la distribución de las fotografías dentro del álbum infinidad de veces y acomodarlas en una secuencia distinta a la cronológica, debido a que éstas no se adherían a las hojas, sino que se colocaban dentro de ventanas a la medida. Esta característica permitía transformar el significado que se le daba a la fotografía de una persona dentro de una agrupación específica que podía variar ante diferentes circunstancias.

La gran producción de tarjetas de visita que se realizó durante la segunda mitad del siglo XIX le confiere a este tipo de fotografías trascendencia como documento histórico para comprender las relaciones sociales del sector que consumía este producto, así como de las motivaciones que impulsan su demanda. Asimismo, el intercambio y el coleccionismo de retratos fotográficos durante el siglo XIX en México permite esclarecer elementos individuales y colectivos de comportamientos cotidianos de la elite decimonónica. Las personas que crecieron dentro de este grupo social aprendieron y adoptaron desde la infancia los principios de identidad que los caracterizan como unidad y, al mismo tiempo, las diferencias de otras colectividades.

Son pocas las investigaciones dedicadas al análisis de la costumbre de las elites decimonónicas de regalar retratos en tarjetas recurriendo a los álbumes fotográficos como documento. Existe una mayor cantidad de estudios en torno a la elaboración de tarjetas de visita en México durante su época de esplendor. El interés por estos retratos se ha centrado principalmente en los fotógrafos que realizaron este tipo de fotografías.

Investigadores como [Canales \(1980\)](#), [Massé \(1998\)](#), [Negrete \(2006\)](#) y [Camacho \(2008\)](#) han estudiado la producción fotográfica del siglo XIX en tarjetas de visita, sobre todo enfocándose al trabajo de un fotógrafo en específico, dando énfasis a la cualidad particular que cada fotógrafo imprime en su trabajo a partir de la asociación de la fotografía con la actividad artística, es decir, desde una perspectiva de la historia del arte. Si bien estos trabajos describen las características

que muestran las personas fotografiadas, los planteamientos expuestos no se relacionan directamente con el género. En general, estos estudios afirman que con el retrato fotográfico del siglo XIX se reafirmaba la identidad individual, en un acto de autoafirmación con la finalidad de ser aceptado por los demás ([Massé, 1992, p. 127](#)) y que éstos son una simulación por aparentar bienestar económico y moral ([Massé, 1998, p. 17](#)); asimismo, se ha considerado este tipo de retrato como arquetípico y reiterativo ([Negrete, 2006, p. 84](#)).

En cuanto a los usos de las fotografías en tarjetas de visita, destaca el trabajo de [Aguilar \(2001\)](#) sobre el imperio de Maximiliano en México. El autor establece que, en este periodo, la fotografía fungió como instrumento de propaganda política e ideológica, generando un auge en la comercialización de los retratos de los personajes del imperio por lo que la alta sociedad de la época adopta los mismos parámetros en su representación fotográfica. En oposición a las características de este tipo de retratos, surgen las primeras colecciones fotográficas de “tipos mexicanos” que representan los oficios de las clases más desfavorecidas económicamente. Esta investigación tampoco considera explícitamente las particularidades asociadas a las identidades de género en el retrato.

Los álbumes fotográficos de la Fototeca Nacional

En este trabajo se analizan las relaciones sociales establecidas entre hombres y mujeres de la elite mexicana a través de las colecciones familiares de retratos fotográficos reunidos dentro de álbumes, debido al interés que se tiene por su estudio dentro de su espacio discursivo. Por ello, se eligieron los álbumes para tarjetas de visita y de gabinete que se encuentran resguardados como parte del acervo de la FN-INAH.³

Actualmente, esta institución custodia un total de 11 álbumes fotográficos para tarjetas de visita y de gabinete conformados en México durante la segunda mitad del siglo XIX, estos pertenecen a las colecciones Chapultepec y Felipe Teixidor. De estos ejemplares, se seleccionaron únicamente seis de ellos por representar colecciones familiares; los demás álbumes alojan retratos coleccionables de personajes como cantantes de ópera, políticos, escritores o miembros de la realeza y uno de ellos corresponde al registro de delincuentes, por lo que no forman parte del objetivo de esta investigación. Aunque seis álbumes pueden parecer un cuerpo reducido frente al universo de ejemplares que debieron existir en su época de esplendor; en realidad, en los acervos mexicanos es muy reducido el número de álbumes fotográficos del siglo XIX que se conservan.⁴

Cabe señalar, que la información que se presenta en este trabajo fue recabada después de los trabajos de conservación y restauración de los álbumes realizados entre 2013 y 2018. Esta mención es importante debido a que, en dicha intervención, se reintegraron varias fotografías que formaban parte del contenido inicial de estos ejemplares, las cuales habían sido retiradas de los álbumes en diferentes momentos de su custodia dentro de la FN-INAH.

A continuación, se describirán las principales características de cada álbum, identificados a partir del número de inventario institucional asignado. Es importante mencionar que todos los álbumes seleccionados pertenecen a la colección Chapultepec.

El álbum 10-214893 está en formato horizontal con encuadernación entera en piel negra con un broche metálico de latón para cerrar; está diseñado para contener 40 tarjetas de visita y cuatro de gabinete. Mide 15 x 24 x 6 cm. En la parte final del álbum existe una caja de música elaborada por Maison Würtel. Actualmente, resguarda 35 piezas fotográficas; aunque en su ingreso a la FN-INAH contenía 42 piezas ([Larrauri, 1976, p. 12](#)). Las tarjetas de visita y de gabinete que contiene están dedicadas principalmente a Enrique Watelet y a su esposa, Rosaura Vargas de Watelet, las inscripciones se encuentran fechadas entre 1863 y 1890.

El álbum 10-214894 está en formato vertical y encuadernación entera en piel café decorada con relieves geométricos y tiene un broche de latón para cerrar. Mide 15 x 12 x 6.5 cm y puede contener hasta 50 tarjetas de visita. Al día de hoy, resguarda 45 piezas fotográficas en formato de tarjeta de visita, cinco tarjetas postales recortadas y seis impresiones 5x3"; la mayoría de las piezas están dedicadas a Laura y Josefina Inguanzo en la Ciudad de México y fechadas entre 1866 y 1902.

El álbum 10-214900 está diseñado para resguardar como máximo 168 tarjetas de visita y ocho de gabinete y es de formato vertical. Mide 27.5 x 22 x 7 cm, las tapas están recubiertas con lámina delgada de metal, tenía un elemento de cierre. A la fecha, resguarda 129 piezas; no obstante, en su ingreso a la FN-INAH resguardaba 134 piezas ([Larrauri, 1976, p. 15](#)). Los retratos fotográficos que contiene están dedicados a Antonio Lorenz y familia y se ubican entre los años 1860 y 1881.

El álbum 10-214901 es de formato vertical con encuadernación entera en piel negra; puede contener 92 tarjetas de visita y seis de gabinete. Mide 22 x 17 x 6.5 cm y conserva marcas de un broche para cerrar y de un motivo floral en la esquina inferior de la tapa anterior, ambos ya se perdieron. Actualmente, resguarda 87 piezas en formato de tarjeta de visita y 4 en tarjeta de gabinete, la mayoría de dedicadas a Luciano Gallardo y familia y a la familia Rojas Vértiz; estas inscripciones se encuentran fechadas entre 1866 y 1893.

El álbum 10-214902 puede resguardar sólo tarjetas de visita, es de formato vertical con encuadernación entera en piel café con orillas y elementos de cierre metálicos. Mide 31.5 x 22.5 x 4.5 cm, puede contener hasta 120 tarjetas de visita. Ambas tapas y el lomo tienen decorado con relieves lineales que rematan con diseños mixtilíneos en los extremos; al centro de la tapa anterior se encuentran marcadas en relieve las iniciales "J.B.". Hoy en día, resguarda 116 piezas fotográficas dedicadas mayormente al señor y la señora Bernard y están datadas entre los años 1862 y 1881.

El álbum 10-214907 es de formato vertical encuadernación entera en piel café y está diseñado para resguardar un máximo de 48 tarjetas de visita. Mide 15.5 x 12.5 x 6 cm. Ambas cubiertas están decoradas con un marco en relieve y motivos mixtilíneos al centro y un óvalo de latón al centro de la tapa anterior. Tiene bordes de metal en las orillas de ambas tapas y un broche

metálico de latón con bisagra para cerrar. Resguarda 31 piezas fotográficas; sin embargo, en su ingreso a la FN-INAH presentaba 34 fotografías ([Larrauri, 1976, p. 14](#)). Los retratos están dedicados, principalmente, al señor Antonio Santoyo, se ubican en la ciudad de Querétaro y están fechados entre 1868 y 1893.

En general, las colecciones de fotografías que se encontraron dentro de estos álbumes fueron recopiladas por una familia en un lapso entre 20 y 40 años. Estas imágenes registran mayormente retratos de personas del mismo ámbito social de la familia propietaria del álbum, aunque también es posible encontrar algunas vistas y representaciones alegóricas.

Respecto a las colecciones fotográficas encontradas en estos seis álbumes, cabe destacar que dos de ellos están vinculados al imperio de Maximiliano, los números 10-214900 y 10-214902. Otros dos álbumes se han ubicado en capitales de la República mexicana; el álbum 10-214907 está vinculado a la ciudad de Querétaro, mientras que el álbum 10-214901 se relaciona con la ciudad de Guadalajara. Los otros dos ejemplares, 10-214893 y 10-214894, corresponden a colecciones conformadas en la Ciudad de México.

En el *corpus* de investigación, los estudios fotográficos preferidos para la realización de retratos fueron los ubicados en Ciudad de México, entre los que destacan Cruces y Campa, así como Valletto y Compañía; es significativo destacar que en todos los álbumes analizados se encontraron imágenes de estas firmas. Otra localidad que resalta por su preferencia para realizarse retratos es París, siendo el estudio predilecto de esta ciudad el de Pierre Petit. Octaviano de la Mora es uno de los fotógrafos de quien más se encontraron ejemplos en el grupo de análisis; sin embargo, sus fotografías se ubican únicamente en el álbum de la familia Gallardo, procedente de Guadalajara, por lo que puede determinarse que su trabajo era apreciado localmente, pero no era conocido en otras ciudades del país.

En todos los ejemplares estudiados prevalecen los retratos individuales, siendo las fotografías de pareja y grupales muy escasas. De forma general, en el grupo de fotografías individuales predominan los retratos de hombres sobre las imágenes de mujeres e infantes, representando la mitad del total de las tomas. Esta tendencia es similar en cinco de los seis álbumes analizados; es importante destacar que únicamente en el álbum controlado por mujeres los retratos femeninos superan, cerca del 75 %, a los de hombres.

Finalmente, es importante mencionar que la mayoría de las dedicatorias encontradas en estos álbumes hacen referencia al hecho de regalar la propia imagen contenida en la tarjeta de visita o de gabinete como un recuerdo de amistad con la persona a quien se ofrece. Por ello, la contemplación de los retratos del álbum permitiría a las familias equipararse e identificarse con sus amistades, lo cual reafirma su pertenencia a un círculo social determinado.

Relaciones de género en los álbumes fotográficos decimonónicos

La presente investigación retoma la propuesta analítica de [Krauss \(1985\)](#) que converge en los álbumes fotográficos. Debido a la relación establecida por sus propietarios con las personas

retratadas estas colecciones fotográficas, es posible determinar que el ámbito cultural o espacio discursivo al que pertenecen estos ejemplares es al de las relaciones sociales de la elite en México.

Del espacio de circulación de estas fotografías se deriva la información que transmiten y los términos aplicables a su interpretación por parte de las personas a quienes se destinaron inicialmente. Los retratos fotográficos en tarjeta de visita y de gabinete del siglo XIX en México pertenecían al campo estimativo de las relaciones sociales y familiares de la época. Así, las personas que poseían estos álbumes fotográficos los apreciaban porque significaban para ellos los vínculos afectivos, sociales y económicos que mantenían con su grupo social. A partir de esta característica, es posible identificar algunos rasgos asociadas a lo masculino y a lo femenino de la clase alta mexicana en la conformación de estos álbumes.

Se mencionó que las colecciones fotográficas contenidas en los álbumes decimonónicos fueron reunidas a lo largo de dos a cuatro décadas por una familia. Por ello, es importante definir en primer lugar, la forma en que estaban conformadas las familias de la elite mexicana del siglo XIX a partir de sus álbumes. Las familias que coleccionaron conjuntamente tarjetas de visita y de gabinete y que las guardaron en álbumes fotográficos estaban integradas como familia extendida, es decir, que bajo un mismo techo podían vivir padres, hermanos, hijos, nueras, sobrinos, etcétera. Esta situación puede observarse claramente en los álbumes 10-214900 y 10-214901, como se describirá a continuación.

El primer álbum perteneció la familia Lorenz, aquí predominan las fotografías dirigidas al matrimonio formado por Antonio Lorenz y Concepción Valdés, pero también hay imágenes destinadas a Carlota Valdés, hermana de Concepción. En los retratos obsequiados a Carlota Valdés se le cita como señorita, en relación con su condición de soltera: “A la Señorita Carlotta Valdés! En prueba de adoracion secreta! Puebla Mayo 10./1865. Kurzbauer”⁵ y “A mia muy aprepiable amiga Carlota Valdes G. Stankienroz Penimber 3 de Julio de 65”.⁶ La presencia de fotografías dedicadas a Carlota en el mismo álbum de fotos de la familia de su hermana confirma que vivió en la misma unidad familiar encabezada por su cuñado, Antonio Lorenz, hasta que se casó para formar su propia familia al lado de su esposo.

Otro ejemplo es el álbum fotográfico de Luciano Gallardo, propietario de fábricas de “vino mezcal” La Gallardeña y Los Camichines en Tequila, Jalisco, que son el antecedente de la empresa “Tequila Cuervo” (Valencia, 2018, p. 211). Igual que en el caso anterior, en este ejemplar, además de los retratos dirigidos a Luciano Gallardo y a su esposa Virginia González Rubio, hay tarjetas destinadas a otros familiares. Como la fotografía que Enriqueta Prieto dedica a don Lázaro Gallardo,⁷ padre de Luciano: “Señor Dn. Lázaro. El retrato que hoy dedico a U. es la primera más cierta de la sinceridad de mi cariño sin ella no podría hacerle dicho obsequio recíbalo como tal recibiendo al mismo tiempo el ardiente deseo de que en adelante todas le sean felicidades. Su inútil fuera verdadera amiga Enriqueta Prieto Mayo 20 de 1880”. Así como el retrato que Filiberto Gallardo,⁸ hermano de Luciano, obsequia en conjunto a sus hermanas Carolina, Josefina y Leocadia: “A mis queridas hermanas Carolina, Leocadia y Josefina, les consagra este recuerdo, en prueba del constante afecto que les profesa Filiberto A. Gallardo. Tescaltiche Nobre 1º de 1872”. Este hecho confirma que Luciano Gallardo fungía como cabeza

de familia, aún en presencia de su padre y, al mismo tiempo, continuó sosteniendo a sus hermanas hasta que se casaron.

A partir de estas evidencias, es posible establecer que las colecciones fotográficas encontradas dentro de los álbumes decimonónicos permiten conocer las relaciones establecidas dentro de una unidad familiar, las cuales son congruentes con las costumbres de la elite de la época en México. En el siglo XIX, se consideraba que las mujeres no podían tomar decisiones propias, por tanto, estaban subordinadas a un varón que fungiera como jefe de su familia; él determinaba su proceder acorde con los modelos de comportamiento aceptados socialmente ([Carner, 1987, p. 105](#); [Saloma, 2000, p. 4](#)). Dicho hombre no era necesariamente su padre o su esposo, podía ser un hermano o cuñado. Esta situación se vincula con el deber moral que adquiriría un hombre de la clase alta mexicana decimonónica al contraer matrimonio con una mujer con hermanas solteras y cuya madre era viuda ([Chambers, 1887, p. 216](#)). La responsabilidad moral y económica de la familia extendida asignada a los varones, como atributo del rol masculino, puede verificarse en los dos álbumes descritos (10-214900 y 10-214901).

Otra característica asociada a las identidades de género en esta época es la aceptación de una relación “natural” del ámbito público con el papel masculino, como la política, la ciudadanía y el poder; en correlación con la asociación inherente de la esfera privada, como la familia y la crianza de los hijos, con el rol femenino ([Saloma, 2000, p. 3](#)). Si bien en el entorno público se reafirmaba la supremacía de los varones sobre las mujeres y los niños en todos los aspectos, esta particularidad también se observa en la conformación de los álbumes fotográficos del siglo XIX; particularmente en los ejemplares 10-214900, 10-214902 y 10-214907 que se analizarán a continuación.

Sobre el primero de ellos (10-214900), ya se mencionó que perteneció a la familia de Antonio Lorenz, quien está identificado como teniente de zapadores de los cuerpos austriacos en el *Almanaque imperial para el año 1866* ([1866, p. 155](#)). El segundo (10-214900), se relaciona con la familia Bernard, encabezada por un capitán imperialista ([Echenique, 1984, p. 90](#)). En ambos ejemplares, la mayoría de las fotografías encontradas se ubican en la ciudad de Puebla, México, ya sea por los estudios fotográficos donde se realizaron o por los textos inscritos en ellas. El tercer álbum (10-214907) está vinculado a la ciudad de Querétaro debido a que perteneció a Antonio Santoyo, prefecto del Distrito de Querétaro ([Lambarri, 1903, p. 134](#)); casi todas las tarjetas de este álbum presentan dedicatorias para Antonio Santoyo y algunos de sus familiares.

En los ejemplares de las familias Lorenz y Barnard, 10-214900 y 10-214902, predominan ampliamente los retratos de militares, cerca del 45 % de las tarjetas de visita y de gabinete que resguardan. Esta condición corresponde con la relación de los propietarios de los álbumes con este ámbito durante el imperio de Maximiliano en México. Además, en estas colecciones es posible identificar los retratos de la realeza europea y de personajes románticos de la época,⁹ los cuales son tarjetas de visitas traídas de Europa durante el inicio del segundo imperio en México para comercializarse con el propósito de que los mexicanos conocieran a sus nuevos gobernantes y a su familia ([Aguilar, 2001, pp. 26-27](#)). Asimismo, en estos ejemplares, también es posible distinguir imágenes de jefes del ejército francés, de dirigentes del ejército mexicano conservador,

de integrantes de la corte imperial mexicana, de políticos del imperio y, en general, de simpatizantes de la monarquía en México.¹⁰

En el caso del álbum 10-214907, la información que contiene permite suponer que el trabajo político que desempeñó Antonio Santoyo le facultó ser considerado como una figura pública destacada, por lo que varias personas de la ciudad de Querétaro consideraron importante obsequiarle sus propios retratos como muestra de su admiración y respeto. Es probable que en honor al puesto público que ostentaba Santoyo se dirigen a él con gran respeto y cortesía, antecediendo a su nombre las palabras “Señor Don” en la mayoría de las dedicatorias, a pesar de que algunos de los textos refieren una relación de parentesco y amistad entre los retratados y el señor Santoyo. En este caso, puede citarse el retrato que Carmen R. de Santoyo ofrece a su suegro Antonio Santoyo:¹¹ “A mi respetable y querido padre político, el Sr. Antonio Santoyo dedico esta débil prueba de cariño. Carmen R. de Santoyo San Luis Potosí Mayo de 1890”. Además, gran parte de los escritos hacen patente el respeto y aprecio que sentían por él quienes le obsequiaron sus tarjetas. Como ejemplo está el retrato que E. Guerra dedica respetuosamente:¹² “Un recuerdo de amistad a mi apreciado y distinguido amigo el Sr. D. Anto Santoyo E. Guerra. Querétaro Julio 26 de 1893”. Las fotografías ofrecidas a este personaje y su familia dicen ser una muestra de agradecimiento, al mismo tiempo que las personas en ellas desean evidenciar su vínculo con él.

En estos tres ejemplares, es posible verificar los vínculos laborales del varón, quien encabeza la familia que conformó el álbum fotográfico. Estos nexos se pueden confirmar a través de las fotografías que obtuvieron por medio de sus relaciones profesionales, estas fotografías permitieron establecer trato con un círculo determinado de personas conocidas en su transitar por la vida pública. En los dos primeros álbumes es evidente la relación de Lorenz y de Bernard con los militares que acompañaron a Maximiliano durante su imperio en México. En el caso del álbum de Santoyo, también es indudable que su puesto público le permitió ser respetado por la gente con quien entabló conexiones durante su desempeño como funcionario.

Esta condición se refuerza con las inscripciones halladas al reverso de las fotografías que evidencian las relaciones sociales y laborales entabladas entre los varones de clase alta del siglo XIX en México. En el inciso anterior se mencionó que en la mayoría de los álbumes estudiados predominan los retratos de hombres sobre las imágenes de mujeres, gran parte de éstos fueron obsequiados y dedicados entre varones como resultado de los lazos creados en las esferas profesional y social, es decir, gracias a sus actividades en la vida pública. Sólo como una muestra, entre numerosos casos, está la fotografía que Manuel Morales otorga a Enrique Watelet:¹³ “A mi buen amigo el Sr. D. Enrique Watelet en prueba de amistad y cariño. Mexico, Abril 16 de 1878. Manuel Morales”. Este tipo de vínculos se daban exclusivamente entre hombres debido a que el trato entre ambos sexos estaba restringido por las normas morales de la época ([Wight, 1899, p. 54](#)). Esta condición limitaba el número de retratos de mujeres resguardados dentro de los álbumes fotográficos del siglo XIX, así se explica la predominancia de fotografías de hombres en estos ejemplares.

Aunque los varones regulaban estos álbumes, en su calidad de jefes de familia, sus familiares también aportaban fotografías a la colección que resguardaban. Como se ha dicho, las mujeres y los niños se encontraban circunscritos al ámbito privado, por ello, los vínculos que podían tener se limitaban a los parientes. En consecuencia, sólo podían incorporar al álbum familiar fotografías que les hubieran regalado sus familiares. Por ello, en los retratos femeninos prevalecen las fotografías intercambiadas entre mujeres, quienes tienen un círculo social mucho más limitado que los hombres a causa de su vinculación con el ámbito privado y familiar. Por otro lado, cabe señalar que en las imágenes femeninas que fueron dedicadas a algún varón, al igual que en gran parte de las fotografías de hombres destinadas a mujeres, en el texto se hace patente una relación familiar entre ambos, única posibilidad para no considerar impropio el regalar la propia imagen de mujer “educada y de buenas costumbres” o viceversa. Como ejemplo, pueden mencionarse la tarjeta de visita que Refugio Pacheco y Malagón dedica a Luciano Gallardo:¹⁴ “A mi querido tío Luciano como un recuerdo le da este, su sobrina Refugio Pacheco y Malagón” y el retrato que Alfredo Anaya dedica a Rosaura Vargas:¹⁵ “Como prueba de cariño á mi prima Rosaura Vargas Agosto 4 de 1890 Alfredo Anaya”.

En este punto, resalta el álbum 10-214894 como único ejemplar estudiado que perteneció a mujeres, donde los retratos encontrados fueron coleccionados exclusivamente por Laura y Josefina Inguanzo. Este caso destaca por contener un mayor número de representaciones femeninas sobre los retratos de hombres, más del 75 % de las imágenes en este álbum representa a mujeres. Además, se distingue porque en él aparecen varios retratos de una de las propietarias, Josefina Inguanzo, mientras en los otros ejemplares únicamente en el álbum 10-214900 se hallaron los retratos de Antonio Lorenz y de su esposa Concepción Valdés. El limitado círculo con el que se relacionaron estas mujeres restringió la cantidad de personas a quienes podían obsequiar sus retratos y, por ello, es probable que conservaran algunos de los retratos que adquirieron en el estudio fotográfico. Es necesario recordar que, en la época, este tipo de fotografías se comercializaba en paquetes de entre cuatro y 12 tarjetas de visita o de gabinete.

Este álbum presenta una organización específica, relacionando las imágenes por agrupaciones obviamente intencionadas, como se describe a continuación. En primer lugar, se presenta una serie de cuatro tarjetas de visita donde aparece Josefina Inguanzo, datadas a finales del siglo XIX; en seguida, se encuentra otro grupo de cuatro tarjetas postales recortadas con imágenes de Jorge de la Orta realizadas a principios del siglo XX; posteriormente, el álbum contiene más tarjetas de visita decimonónicas; y, al final, presenta fotografías en otros formatos, tomadas en las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, este ejemplar continuó en uso después del término del formato de tarjeta de visita, que estuvo en función por el lapso más extendido dentro del *corpus* analizado, 36 años de acuerdo a las fechas encontradas en las fotografías. Este intervalo tan prolongado contrasta con una pequeña cantidad de fotografías que se logró reunir en éste, únicamente 45 piezas. Aunque otros ejemplares, 10-214893 y 10-214907, tienen menos fotografías, 42 y 34 fotografías respectivamente, éstos estuvieron en uso por 27 y 25 años, es decir, alrededor de 10 años menos que el álbum de mujeres.

Sobre este tema, es necesario destacar que el tamaño del álbum se relaciona con la cantidad de fotografías que puede albergar y, por tanto, con la expectativa de sus poseedores para recibir un mayor número de retratos gracias a la amplitud de sus relaciones sociales. En contraposición a estos tres álbumes, los demás álbumes estudiados contienen una gran cantidad de fotografías en formato de tarjeta de visita y de gabinete, las cuales fueron adquiridas en periodos de tiempo más acotados. En primer lugar, el ejemplar 10-214901 de Luciano Gallardo contiene 91 piezas que le fueron obsequiadas a lo largo de 27 años; después está el álbum 10-214902 de Bernard que resguarda 116 piezas obtenidas en 19 años. Finalmente, el ejemplar 10-214900 de la familia Lorenz se conformó con 134 fotografías adquiridas durante 21 años; este caso es el que contiene mayor número de tarjetas coleccionadas en uno de los lapsos más breves de uso del álbum fotográfico. En estos tres ejemplos, es evidente que las relaciones sociales y afectivas de sus poseedores posibilitó contar con mayor número de fotografías para sus álbumes familiares, durante un tiempo relativamente corto, en comparación con los otros casos analizados.

Es posible que las familias que coleccionaron tarjetas de visita dentro de álbumes especiales para este formato no adquirieran este elemento antes de contar con una cantidad determinada de fotografías para comenzar a llenar el ejemplar. Esta idea parte del análisis del álbum 10-214893, propiedad de la familia Watelet. En este caso, se cuenta con datos que ubican la elaboración del álbum en fecha posterior a algunas de las tarjetas contenidas en este. Dicho álbum presenta una caja musical en la que se hace referencia a cuatro composiciones musicales de Ginebra, la más tardía de éstas fue hecha en 1880,⁴⁶ por lo que puede suponerse que su fabricación es posterior a esta fecha; sin embargo, este volumen presenta fotografías fechadas desde 1863, de hecho, la mayoría de las inscripciones que hacen referencia al año de la dedicatoria se ubican antes de 1880.

El hecho de colocar dentro de un álbum las fotografías después de un tiempo de haber sido obtenidas, permite acomodarlas en una secuencia distinta a la cronológica, en una asociación significativa para sus dueños, como se vio en el álbum 10-214894. La forma en que están diseñados estos ejemplares permite modificar la distribución de los retratos dentro del álbum infinidad de veces, debido a que éstas no se adherían a las hojas, sino que se colocaban dentro de ventanas a la medida. Esta característica permitía transformar el significado que se le daba a la fotografía de una persona dentro de una agrupación específica que podía variar ante diferentes circunstancias.

En este momento, es importante destacar que la significación que la persona da a los álbumes fotográficos no es personal ni arbitraria. Esta se adquiere consciente e inconscientemente por medio de la percepción cotidiana y sus exigencias, es decir, mediante las convenciones comunes a un grupo social. De esta forma, las colecciones analizadas constituyen documentos que describen la forma de ser de una clase social. Por ello, los rasgos distintivos atribuidos en el siglo XIX como inherentes a los varones y a las mujeres de la elite mexicana se observan en la forma que están integrados los álbumes familiares de tarjetas de visita y de gabinete.

Al mismo tiempo, la comunicación que se establece por medio de las dedicatorias de las tarjetas permite determinar cualidades particulares de las personas que participaban en las

relaciones sociales de este sector. Por ejemplo: los militares obsequian sus retratos como un recuerdo, las mujeres hacen referencia a sentimientos más íntimos de amistad y cariño hacia los destinatarios de su imagen, las personas que establecen lazos con políticos de la época manifiestan su profundo respeto y admiración por estas personas en los textos que incluyen sus fotografías. Estas características se asocian directamente con los patrones de comportamiento y forma de ser que cada persona debía seguir en la época.

Esta forma de expresarse textualmente también se corresponde con las características que se le atribuían a cada género en la época. Debido a que la sociedad decimonónica calificaba a los hombres como individuos autónomos con voluntad clara y propia y como responsables moral y económicamente de la familia en general ([Carner, 1987, pp. 99-101](#)); ellos escriben en términos más formales para comunicarse con sus iguales. En correspondencia, como par dicotómico de los hombres, las mujeres eran vinculadas naturalmente a la sensibilidad y con los principios religiosos y morales de la familia ([Saloma, 2000, pp. 8-12](#)); por ello, se les permite expresar con mayor libertad sus sentimientos y afectos a sus pares.

Conclusiones

Los álbumes y su contenido ofrecen múltiples lecturas: como objetos en sí mismos; como fragmentos en una página; y como piezas relacionadas con la respuesta que provocan a quien lo conformó.

En México, la introducción al mercado de las tarjetas de visita no sólo responde a la idea dominante en el siglo XIX del progreso científico, sino también a las exigencias que presentaba la elite del país por reconocerse y reafirmarse como unidad social dominante. Por ende, los conjuntos de este tipo de fotografías reunidas en álbumes son testimonios de la vida cotidiana de la elite mexicana.

Los álbumes fotográficos son, al mismo tiempo, producto de la cultura material y de la cultura visual; esta particularidad permite estudiar la relación entre el texto, la imagen, el álbum y su mundo social. Cada álbum fotográfico del siglo XIX es único, por lo tanto, difícilmente reproducible. En consecuencia, el significado de cada imagen contenida y su ubicación dentro del ejemplar tiene una relación con el resto del volumen, lo que determina su lectura. La experiencia de contemplar un álbum es fuertemente sensorial: las páginas deben ser tocadas para darle vuelta y las tarjetas deben ser extraídas de sus ventanas de resguardo para leer su dedicatoria; esto crea movimiento entre los objetos, al tiempo que estimula lo visual.

El imaginario se construye y se reproduce en descripciones verbales junto con imágenes de otros ámbitos. Igualmente, la conformación de las colecciones de retratos dentro de estos ejemplares, junto con sus dedicatorias, evidencian las formas de proceder imputadas a hombres y mujeres. Estas conductas son ajustadas mediante el intercambio internacional que se dio en la época entre miembros de la clase alta en diferentes partes del mundo, así como por contraste con los retratos fotográficos de la realeza europea que se comercializaron en México.

Los álbumes fotográficos del siglo XIX en México, interpretados como capital cultural material y simbólico, representaban un beneficio de distinción y de legitimidad, fundamentado en el hecho de sentirse justificado de existir, de ser como es necesario ser. Igualmente, en ellos se expresa la identidad individual y grupal al mismo tiempo, revelan la estructura y el significado de las relaciones sociales, familiares y políticas de la clase alta en México, que incluyen los roles de género. Aunado al intercambio de fotografías en tarjetas de visita y de gabinete entre este sector.

Este tipo de álbumes, representan la materialización de un modo de visión, definida social y culturalmente que implica una comunicación constituida por un sistema de percepción que incluye algunas preferencias personales, vinculadas a un estilo de vida compartido por el grupo social de pertenencia. De tal manera, estos ejemplares se relacionan con la necesidad de este sector por reafirmarse como colectivo que comparte un entorno social de auge económico y de supremacía política, que incluyen las buenas costumbres y la honorabilidad. Así, estos retratos reunidos en sus álbumes resultan ser un medio de expresión del bienestar social y material. En este sentido, los elementos encontrados en las colecciones familiares integradas por fotografías en tarjetas reafirman la autoidentificación de esta clase social y exhiben las propiedades de las identidades de género de este grupo.

A partir de esta discusión, se ha podido verificar que las particularidades de los álbumes fotográficos decimonónicos coinciden con algunas de las características de los roles de género atribuidas por la elite mexicana del siglo XIX. En general, se pensaba en esta época que la desigualdad física, intelectual y moral entre los individuos era natural, por lo que la existencia de las jerarquías, de las prerrogativas y de las consideraciones sociales eran naturalmente necesarias. Por tanto, en estas colecciones se reconoce la autoridad de los hombres sobre mujeres y niños; igualmente, se distingue la asociación naturalizada de la esfera pública con los varones, en contraste con la vida privada vinculada con las mujeres.

Finalmente, es preciso puntualizar que, en este trabajo, fue concluyente el análisis de las fotografías dentro de su espacio discursivo. En otras palabras, el estudio de los retratos en tarjetas de visita y de gabinete, junto con sus dedicatorias, como parte de un conjunto dentro de un álbum integrado por una familia extendida permitió elucidar los roles femenino y masculino. Asimismo, el concepto de género fue concluyente para entender las relaciones que se establecen entre sexos, la sistematización de las ideas acerca de la diferencia sexual y cómo se reproducen los diversos significados atribuidos a lo masculino y a lo femenino en la elite mexicana del siglo XIX.

Bibliografía

AGUILAR, A. (2001). *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Almanaque imperial para el año 1866. (1866). Imprenta del Gabinete Imperial.

- BASTARRICA, B. (2014). En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad* 35(140), 43-69.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (2008). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- CAMACHO, A. (2008). *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*. El Colegio de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas.
- CANALES, C. (1980). *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CHAMBERS, F. (1887). *Face to Face with the Mexicans*. J.J. Little & Co.
- CARNER, F. (1987). Estereotipos femeninos en el siglo XIX. En *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. El Colegio de México.
- DAYAN, D. y VEYRAT, I. (1997). *Espacios públicos en imágenes*. Gedisa.
- ECHENIQUE, R. (1894). *Catálogo alfabético y cronológico de los hechos de armas que han tenido lugar en la República desde su independencia hasta nuestros días*. Editorial de la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- GINZBURG, C. (1994). *Mitos, emblemas e indicios*. Editorial Gedisa.
- HOLLAND, P. y SPENCER, J. (1991). Historia, memoria y familia. *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*, (pp. 2-9). Virago Press.
- JORDANOVA, L. (2012). *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Cambridge University Press.
- KRAUSS, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- LAMAS, M. (1999). Uso, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Papeles de Población* 5(21), 147-178.
- 2000. Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco* 7(18), 1-24.
- LAMBARRI, M. (1903). *Directorio general de la ciudad de Querétaro y Almanaque para el presente siglo*. Publicado por Miguel M. Lambarri.
- LARRAURI, I. (1976). *Oficio No. 401-35-639*. Dirección de Museos Instituto Nacional de Antropología e Historia, 17 de noviembre de 1976.

- LAU, A. (1998). La historia de las mujeres: una historia social o una historia de género. En G. von Wobeser (coord.), *Cincuenta años de investigación histórica en México*, (pp. 159-169). Universidad Autónoma de México, Universidad de Guanajuato.
- LAVÉDRINE, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. The Getty Publications.
- MASSÉ, P. (1992). Ilusiones compartidas entre la albúmina y el óleo. Las tarjetas de visita de Cruces y Campa. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16(63), 125-136.
- _____. (1998). *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- NEGRETE, C. (2006). *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- PORTAL, A. M. (2003). La construcción de la identidad urbana: la experiencia de la pérdida como evidencia social. *Alteridades* 13(026), 45-55.
- SALOMA, A. (2000). De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX. *Cuicuilco* 7(18), 1-18.
- SANTACRUZ, Y. (2017). Roles identitarios a través de la fotografía en Alicante a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. *DAMA. Documentos de Arqueología y Patrimonio Histórico* (2), 129-145.
- SCOTT, J. (2008). *Género e Historia*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUCKER, S., OTT, K. y BUCKLER, P. (2006). *The Scrapbook in American Life*. Temple University Press.
- VALENCIA, B. (2018). El álbum fotográfico de Luciano Gallardo: familia y cohesión social". *Secuencia* (102), 198-224.
- WIGHT, H. (1899). *Mexican Vistas seen from Highways and Byways of Travel*. Rand, McNally & Co.

Notas

¹ Sobre este tema *cfr.* [Bastarrica \(2014\)](#) y [Santacruz \(2017\)](#) como un ejemplo de investigaciones que relacionan las características del retrato fotográfico del siglo XIX con el género.

² Las tarjetas de visita y de gabinete estaban compuestas por un rectángulo de cartulina al que se pegaba el papel fotográfico, podía incluir el nombre y la dirección del estudio fotográfico;

la variante principal entre ambas son las dimensiones: $4\frac{1}{2} \times 2\frac{1}{2}$ "-10.5 x 6.5 cm y $6\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ "- 16.5 x 10.5 cm, respectivamente ([Lavédrine, 2009, p. 120](#)).

3 Aunque esta investigación no se enfoca directamente en las imágenes fotográficas, es importante mencionar que éstas pueden ser consultadas en línea, por medio de su número de inventario anterior, en la Mediateca del INAH (<https://mediateca.inah.gob.mx/>) o en los módulos de consulta del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), a través de su número de inventario actual (en adelante, No.).

4 Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia resguarda un total de 72 álbumes fotográficos, de los cuales sólo 13 corresponden al siglo XIX y únicamente siete de ellos contienen colecciones familiares de retratos. Es pertinente aclarar que éstos no fueron considerados en el presente estudio debido a que, al momento de su consulta a principios de 2020, no habían sido intervenidos para verificar la congruencia de las fotografías que contiene cada uno.

5 Dedicatoria del retrato de Maximiliano Kurzbauer No. 453330, antes 453309.

6 Inscripción del retrato de Guillermo Stankienroz No. 453285, antes 453284.

7 No. 453075.

8 No. 451302.

9 En estos retratos es posible identificar a Napoleón III, la Emperatriz Eugenia, y el Duque de Morny, medio hermano de Napoleón III, Giuseppe Garibaldi, Louis Adolphe Thiers y Pio IX.

10 En estas fotografías destacan el capitán de cazadores Julio Hassinyer, el teniente Maximiliano Kurzbauer, Juan Nepomuceno Almonte, el general Severo del Castillo, el general Leonardo Márquez, las damas de palacio Concepción Lizardi de Del Valle y Ana María Rosso de Rincón Gallardo, el chambelán del emperador Ciriaco Marrón, Luis Robles, José María Esteva, José María Lacunza, Álvaro Peón de Regil y Adán Juárez Peredo.

11 No. 453046.

12 No. 453057.

13 No. 453228 antes 453227.

14 No. 453104 antes 451859.

15 No. 453238 antes 453236.

16 Información presente en una tarjeta contenida en la caja musical que dice: "Musique de Geneve a quatre airs. Les Voltigeurs de la 32. La fille du Tambour Major. Travart fonde des

viques. Geneviève de Brabant. Maison Wurtel. Galerie Vivienne, 38 et 40. Paris”. Traducción: “Ginebra cuenta con cuatro canciones de música. El voltigeurs de los 32 [compuesta por Robert Planquette en 1880]. La hija del Gran Tambor [opereta de Jacques Offenbach, 1879]. Travart funda Viques. Genoveva de Brabante [compuesta por Jacques Offenbach en 1859]. Casa Wurtel. Galerie Vivienne, 38 y 40. París”.