



Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional

Identity Models in 19th Century Mexican Photography and their Contribution with Nationalist Precepts

Eunice Miranda Tapia
Universidad de Sevilla, España
eunicemiranda@us.es
 0000-0002-0953-459X

Recibido: 26/06/2024 | Aceptado: 03/10/2024

Resumen

El establecimiento de la fotografía en México coincidió con un complejo proceso de construcción de la nueva nación independiente. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, al tiempo que se extendió el uso de la fotografía en el país, las diversas miradas detrás de la lente proporcionaron una visión de México en la que se registraban con curiosidad los múltiples aspectos que definían una realidad contemporánea con un gran pasado histórico. Desde la fotografía de viaje, expedicionaria y arqueológica, hasta el registro del legado arquitectónico colonial o los retratos de estudio que identificaban tipos mexicanos, la fotografía contribuyó a dar forma a las imágenes que definían una identidad nueva y al mismo tiempo heredera de un gran pasado histórico.

Abstract

The establishment of photography in Mexico coincided with a complex process of construction of the new independent nation. Towards the second half of the 19th century, as the use of photography spread in the country, the diverse views behind the lens provided a vision of Mexico in which were recorded the multiple aspects that defined a contemporary reality in conjunction with a great historical past. From photography on travel, expeditionary and archaeological, to the recording of the colonial architectural legacy or the studio portraits that identified Mexican types, photography contributed to shaping images that defined a new identity and at the same time heir to a great past.

Palabras clave

Fotografía
Identidad
México
Siglo XIX
Viajeros
Arqueología

Keywords

Photography
Identity
Mexico
19th Century
Travelers
Archeology

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Miranda Tapia, Eunice. "Modelos de identidad en la fotografía mexicana del siglo XIX y su vinculación con los imaginarios de lo nacional." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 31(2025): 410-430. <https://doi.org/10.46661/atrio.10731>.

© 2025 Eunice Miranda Tapia. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El año 1839, se señala como el inicio de la fotografía en México. Con la llegada de la técnica del daguerrotipo de manos de Jean Louis Prélíer Dudoille, aparecieron los primeros paisajes fotográficos mexicanos en el puerto de Veracruz¹. A partir de ese momento, la fotografía comenzaría un desarrollo influenciado por los primeros viajeros extranjeros que realizaron diversas expediciones en el país durante el siglo XIX –desde Désiré Charnay, François Aubert o el matrimonio conformado por Alice Dixon y Augustus Le Plongeon, entre tantos otros–. Se comenzó entonces a conformar un catálogo de lo que, bajo una mirada externa y también con curiosidad antropológica, arqueológica y artística², eran considerados como los grandes conceptos que definían lo mexicano: un pasado prehispánico monumental, vastos paisajes naturales, multiplicidad étnica, contrastes sociales, así como el solemne marco de la arquitectura colonial que conformaba un motivo fotográfico en sí mismo o bien, aparecía como el fondo urbano de la variopinta población fotografiada en las ciudades.

A este primer marco de práctica fotográfica, se le sumó la rápida aparición de estudios fotográficos en la Ciudad de México, en los que se practicaba también la fotografía de arquitectura, pero por cuestiones económicas y comerciales el género del retrato tuvo una especial acogida. Al gran éxito comercial de los estudios fotográficos, apoyado en una demanda creciente de público de todos los estratos sociales que solicitaban un retrato, se añadió la producción de fotografías en formato de tarjeta postal que reinterpretaban distintas escenas de lo cotidiano, lo rural, lo indígena y los así llamados “tipos mexicanos”, es el caso –por mencionar uno de los estudios más relevantes– de las fotografías postales realizadas por el estudio Cruces y Campa, entre los años 1862 y 1877.

La intención de este artículo es la de acercarnos a ese primer momento de la llegada de la fotografía a México a partir de una breve revisión de las diversas prácticas que se gestaron en el país y que contribuyeron a reflejar el complejo concepto de identidad que se estaba forjando.

1. Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890,” en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, coord. Emma Cecilia García Krinsky (Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005), 3.

2. Miguel Ángel Echegaray, “Miradas de fuera,” en *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, eds. Alfonso Morales et al. (Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019), 259.

La fotografía de Louis Prélíer: una primera mirada de México

Como se señaló antes, la primera cámara de daguerrotipos en México estuvo en manos de Louis Prélíer. A él se le atribuye la primera imagen fotográfica realizada en México –y posiblemente en el continente americano–, lo que le convirtió en pionero de la técnica y del arte fotográfico en este territorio, pero también un personaje clave que estableció con sus primeras imágenes las bases temáticas que prevalecerán en la fotografía durante las décadas posteriores. Sus daguerrotipos tuvieron como intención dos de los pilares fundamentales de la identidad histórica de México: su monumental pasado prehispánico y el gran legado colonial, ambos temas estarán presentes de manera constante en el desarrollo de una narrativa visual nacional del México independiente.

El primero de los aspectos queda representado en la imagen que realizó de la *Piedra del Sol*³. Esta imagen fue hecha cuando el gran monolito aún se encontraba ubicado al costado de la torre poniente de la Catedral Metropolitana. Su localización ya representaba un modo de comprender la realidad histórica del país y su visibilidad formaría parte absoluta de los símbolos de identidad que ya se empezaban a configurar a través del reconocimiento del pasado prehispánico como una herramienta para proveer a la nueva nación de una identidad⁴.

Es posible que la elección de la *Piedra del Sol* como uno de sus primeros sujetos fotográficos, reflejara el interés de Prélíer por conectar el presente con un pasado que en ese momento se encontraba en un proceso de redescubrimiento y reivindicación como un elemento esencial de la identidad mexicana.

Además del enfoque en el pasado prehispánico que observó Prélíer, el autor dedicó su atención al legado arquitectónico colonial presente en la Ciudad de México, fotografiando monumentos que representaban la herencia española en el país. A este segundo tema, corresponden las imágenes dedicadas a la Catedral Metropolitana y al Sagrario Metropolitano, así como las imágenes correspondientes a la escultura ecuestre de Carlos IV, el Palacio de Minería junto al Palacio del Marqués del Apartado y el convento de la Enseñanza. Todos estos monumentos, representativos del poder, la religión y

3. Este daguerrotipo, así como el resto de daguerrotipos realizados por Prélíer en México, se encuentra actualmente en el George Eastman Museum y puede ser consultado en: Louis Prélíer, "Works of Louis Prélíer, 1976.0168.0144," Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer, George Eastman Museum, Rochester, N. Y., consultado el 12 de mayo de 2024, <https://collections.eastman.org/people/147529/louis-prelier/objects>.

4. Miruna Achim, *Ídolos y antigüedades. La formación del Museo Nacional de México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021), 13.

la autoridad colonial, fueron fotografiados por Prélíer el 26 de enero de 1840. De esta manera, el autor no sólo documentó una parte altamente simbólica del paisaje urbano de esa época, sino que también abrió un diálogo visual y fotográfico que continuaría a lo largo de los siglos XIX y XX, en el cual la fotografía jugaría un papel fundamental en la articulación del discurso histórico, identitario y cultural.

Sin duda, su trabajo significa una especie de ruta de intereses para los fotógrafos extranjeros y nacionales que lo sucedieron, quienes continuarían explorando y documentando sobre esas primeras intenciones de Prélíer⁵.

El establecimiento de la fotografía: expansión y mirada extranjera

Una vez establecida la fotografía en la Ciudad de México, su práctica se extiende rápidamente. Ya en 1844 se conoce la apertura del primer estudio de daguerrotipia, del mexicano Joaquín Díaz González⁶ quien con su pequeño estudio en la calle de Santo Domingo, compitió con otros fotógrafos extranjeros como Andrew Halsey y Francisco Doistua, entre otros⁷. Diversos daguerrotipistas norteamericanos siguieron instalándose en el país, impulsados por la llegada de las fuerzas estadounidenses en 1846, quienes fotografiaron vistas, paisajes y algunas imágenes de la guerra⁸. Rápidamente, la fotografía empieza a practicarse en numerosas ciudades gracias a los daguerrotipistas y ambrotipistas que viajaban portando sus pequeños estudios improvisados, todo ello significó la introducción de la fotografía a lo largo de gran parte del territorio nacional.

Rosa Casanova destaca cuatro grandes rutas que nos permiten comprender la rápida expansión de la fotografía a partir de 1846:

La península yucateca que en ocasiones abarcaba también Tabasco, Chiapas y Oaxaca; el gran eje comercial Veracruz-Puebla-Ciudad de México; su prolongación hacia el corazón del antiguo reino novohispano con sus ricas ciudades como Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Aguascalientes y

5. Sobre las primeras fotografías relacionadas con el pasado prehispánico en México, se recomienda revisar: Antonio Saborit, "Las provincias del tiempo en los primeros viajes de la fotografía," en Morales et al., *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, 30-43.

6. Claudia Canales, "Cronología," en García Krinsky, *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, 269.

7. Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005), 51.

8. Precisamente una de las imágenes consideradas hito en la fotografía en México, corresponde a la fotografía atribuida a Charles J. Betts, en la que registra la amputación de la pierna de un sargento mexicano en Cerro Gordo, Veracruz el 18 de abril de 1847. Casanova, "De vistas y retratos," 4-5.

Guadalajara; la creciente región del noreste, vinculada al comercio con Estados Unidos, que tocaba Matamoros, Monterrey, Saltillo, Chihuahua, Durango y Zacatecas⁹.

Los primeros daguerrotipistas abrieron así el camino que permitió introducir esa nueva práctica de desarrollo de imágenes, que rápidamente se verá expandida gracias a los nuevos avances en la técnica.

En ese sentido, conviene señalar que los principales temas desarrollados en esa primera introducción de la fotografía fueron los mismos que en otros países: vistas, arquitectura y retrato. Pero también resulta interesante señalar que dicho desarrollo se vio fuertemente influenciado por los fotógrafos viajeros expedicionarios que, siguiendo el ritmo de los viajeros románticos del siglo XIX y del viajero científico, introdujeron diversas visiones sobre el México desconocido en el que se aventuraban. Un México –independiente y en proceso de conformación como nación–, que otorgaba imágenes y temas que de alguna manera lo definían ante una mirada extrañada y curiosa.

Sabemos ya que el camino había sido abierto por expedicionarios que antecedieron la llegada de la fotografía, seguramente el más relevante es el caso de Alexander von Humboldt, quien señaló diversos valores del territorio, desde la magnitud de las mesetas centrales en el Valle de México, hasta una notable admiración por los volcanes y cumbres que presentó al mundo con rigor científico. Los exploradores que, durante el siglo XIX inspirados por las ilustraciones y las descripciones del mundo precolombino, siguieron los pasos de Humboldt –pero sumaron a su viaje el uso de la cámara fotográfica–, sin duda contribuyeron en la construcción de una iconografía fotográfica conformada por aquellas imágenes del natural que la cámara fotográfica era capaz de realizar. Estas imágenes, realizadas por una multitud de motivos, tenían también como intención, la de evidenciar una realidad remota, influenciada por los propios deseos y la necesidad de comprender el pasado prehispánico que se empezaba a explorar.

Las imágenes producidas por los exploradores contribuyeron en fomentar un interés creciente en la arqueología mexicana a nivel internacional, el caso de Frederick Catherwood acompañando a John Lloyd Stephens a México entre 1839 y 1842, es otro importante evento que contribuyó a difundir este interés arqueológico¹⁰. Durante la

9. Casanova, 7.

10. Sobre el carácter científico de las aportaciones del arquitecto y dibujante Frederick Catherwood en su labor como expedicionario en Mesoamérica, se recomienda: Estefanía Sol Blasco Dragun, "La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood," *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 3 (2018): 27-67, <https://doi.org/10.25185/3.2>.

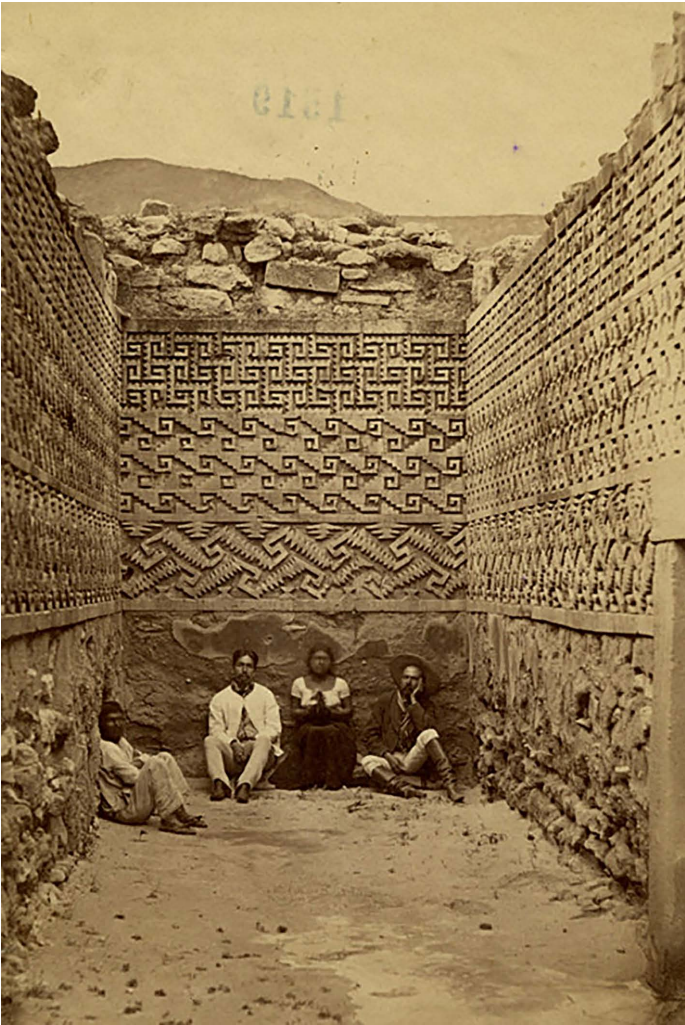


Fig. 1. Teoberto Maler, *Ruinas de Mitla*. *Mujer y hombres sentados en el "Salón de las Grecas"*, 1875. Mitla, Oaxaca, México. Positivo en albúmina, 12,7 x 17,8 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:474245. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A405790>.

segunda mitad del siglo XIX, las expediciones fotográficas impulsaron la profundización del conocimiento de las civilizaciones precolombinas, en un momento en el que se reconocía y valoraba con fuerza el pasado indígena del país. Será en ese periodo en el que se realicen algunas de las expediciones fotográficas con interés arqueológico más relevantes: entre ellos, los trabajos de exploración realizados por Désiré Charnay y por Teoberto Maler, quien también realizará una importante producción fotográfica (Fig. 1). Désiré Charnay llegó a México a finales de 1857, y durante el periodo registrado entre 1864 y 1867 realizará una segunda estancia. Las imágenes obtenidas darán como resultado un trabajo de altísimo valor documental, el primero de esta temática realizado completamente con fotografías. Se trata de sus célebres ediciones *Álbum fotográfico mexicano*, conformado por

25 impresiones en papel salado y realizado en 1860, así como *Cités et ruines américaines* publicado en 1863, con un texto de Viollet-le-Duc, y numerosas imágenes, algunas de ellas impresas como facsímiles de fotografías realizadas por Charnay y que complementaban los textos descriptivos de la publicación. Ahí encontraremos, por ejemplo, la comparación de rasgos entre los rostros de habitantes indígenas y piezas escultóricas en Chichen Itzá, en un esfuerzo por describir una raza determinada por un pasado indígena y un largo periodo colonial¹¹.

11. Por mencionar un ejemplo, en el libro *Cités et ruines américaines*, Viollet-le-Duc se sirve de una fotografía de Désiré Charnay para analizar el rostro de una niña indígena de la que se describen con minuciosidad sus rasgos fisionómicos. En: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (Paris: Gide, Éditeur; A. Morel & Cie, 1862-1863), 51-52.

Si bien, en la segunda publicación de Charnay, localizamos un uso de la fotografía como una herramienta de soporte para ilustrar los textos del gran volumen, en el *Álbum fotográfico mexicano*, encontraremos una intención fotográfica aún más clara.

Algunas de las fotografías ahí publicadas, fueron elegidas en un momento posterior por el editor Julio Michaud (Fig. 2) –junto con imágenes de Alfred Briquet y quizá otras del propio Michaud¹²–, para publicar un álbum fotográfico como un medio de reconocimiento de los principales valores arquitectónicos y culturales de México y con ello, una intención claramente comercial¹³.

Según Rosa Casanova, “este trabajo sentó las bases iconográficas de las vistas que se realizarán durante todo el siglo”¹⁴. En la temprana publicación de Charnay, se localizan casi a manera de un listado que será repetido *a posteriori* por tantos otros fotógrafos, los diversos temas de interés: al calendario azteca, que abría la publicación, le seguía un conjunto de imágenes de vistas de ciudades con la arquitectura colonial como marco monumental, los diversos espacios arquitectónicos y escultóricos en los que estaba presente el pasado prehispánico, puentes y estaciones de ferrocarril, sinónimo de desarrollo y progreso, así como fotografías de paisaje en torno al Valle de México y otras vistas de espacios naturales que mostraban la variedad natural y topográfica del país.



Fig. 2. Claude Désiré Charnay, *Vendedor de canastas*, ca. 1858. Ciudad de México. Papel salado, 20,3 x 25,4 cm. Colección Culhuacán, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:426349. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A366988.

12. Cecilia Gutiérrez Arriola, “Colección fotográfica Julio Michaud,” *Alquimia*, no. 32 (2008): 45.

13. Se trata del primer álbum fotográfico con fines comerciales editado en el país. Ver: Arturo Aguilar Ochoa, “La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900),” *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 141 (2015): 174, <https://doi.org/10.24901/rehs.v36i141.94>.

14. Casanova, “De vistas y retratos,” 12.

Estas temáticas respondieron al deseo del propio Charnay de fotografiar los temas que le interesaban de manera personal y también como solución al posible encargo que hubiera recibido el fotógrafo para realizar dichos temas, en ese sentido se señala que “en abril de 1858 un diario capitalino dice que Napoleón le había encargado a Charnay juntar para el Museo del Louvre la conexión mexicana, tan rica por sus monumentos, tan interesante por sus ruinas, y que el objeto de esta publicación es entregar a los aficionados, los extranjeros y los artistas una colección de los monumentos más curiosos de México y también de las imponentes ruinas que rodean la ciudad”¹⁵.

La temática del pasado prehispánico y la creciente curiosidad por comprender ese universo de pensamiento, siguieron siendo un fuerte polo de atracción dentro del ámbito de la arqueología, así como del viajero expedicionario. Unos años más tarde al camino que Charnay abrió, se seguirán sumando numerosos nombres de fotógrafos y fotógrafas que también incursionarán en la fotografía de arqueología en México. Es el caso de la arqueóloga y fotógrafa inglesa Alice Dixon, quien junto a su esposo Augustus Le Plongeon, realizaron investigaciones sobre las culturas precolombinas en la península de Yucatán durante su estancia en México desde 1873 y hasta 1884¹⁶. Si bien, sus estudios arqueológicos y sus teorías fueron fuertemente rebatidos y relegados al olvido, las aportaciones de Dixon a la fotografía expedicionaria, en particular, sus fotografías estereoscópicas, aportaron un importante valor a la evolución de la fotografía en México.

El caso de Alice Dixon y de Le Plongeon, así como la producción fotográfica de Charnay y de anteriores exploradores, nos ayudan a observar algunos de los motivos o propósitos frecuentes en la práctica fotográfica decimonónica. Romina España y Carolina Depetris mencionan en su estudio sobre los relatos de Alice Dixon, que la mirada fuertemente influenciada por los criterios personales, temporales y frecuentemente utópicos, condicionaron una interpretación cultural –y visual– configurada en lo exótico. Así, las investigadoras señalan:

Alice Dixon llega a Yucatán guiada, de una parte, por una idea cíclica de la historia de la humanidad que adopta en sus relatos la forma de aquello que Nigel Leask (...) denomina “temporalización” del viaje: su traslado geográfico está tutelado, incluso a veces reemplazado, por una traslación hacia el tiempo pretérito del lugar. Pero también, veremos, la temporalización es responsable de las representaciones “primitivas” del Yucatán contemporáneo a su viaje, que forman parte de una intensa curiosidad etnográfica anclada en el tiempo presente que está, en su caso, muy fuertemente subrayada en el progra-

15. Casanova, 12.

16. José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México. 1872-1960* (Madrid: Turner, 2012), 142.

ma fotográfico que impulsa su viaje junto a Le Plongeon. Así, pasado y presente son las dos dimensiones temporales que ocupan el interés de Alice Dixon y que continuamente alternan en sus artículos¹⁷.

Precisamente, la mirada sobre el otro que es observado por Alice Dixon, se caracteriza por su carácter de extrañamiento, de exotividad y de distancia. Esa visión teórica la localizamos también en sus imágenes fotográficas, en un movimiento pendular entre acercamiento y comprensión y una mirada condicionada inevitablemente por la distancia temporal y cultural. No se trata de indicar la validez de una posición, sino de intentar comprender las intenciones subyacentes en la creación fotográfica arqueológica y su futuro impacto en los intereses por la difusión de un pasado en vías de estudio y comprensión.

En ese sentido, Morales señala que “los registros y representaciones fotográficas de los vestigios arqueológicos, al igual que los mismos monumentos, han servido para más propósitos que la recuperación de episodios de nuestro pasado. A través de la iconografía fotográfica se puede documentar en el cambiante valor simbólico, cultural, político y económico que las ruinas mesoamericanas han tenido desde su resurrección decimonónica”¹⁸. La fotografía de arqueología y los diversos valores atribuidos a ella durante la segunda mitad del siglo XIX, formarán parte de ese creciente espacio de conocimiento visual y reconocimiento identitario.

Las intenciones de exploración en temas arqueológicos, pronto se verán permeadas por otros intereses que ofrecían mayores oportunidades comerciales, pero que, sin observar una intención predeterminada, también conformaron ese primer corpus fotográfico que constituyó el registro de una identidad social tan compleja y variopinta.

Es el caso de otro personaje, Françoise Aubert, quien llegó a México en 1864 y fundó un estudio en el que retrató a numerosas personalidades de la época, así como a personas comunes y a los así llamados tipos populares. No se tiene muy claro si la producción de este último modelo de fotografía fue bajo una solicitud expresa venida desde el Imperio¹⁹, –al que muy rápido ganó su confianza y se convirtió en fotógrafo de la corte– o si respondió a una línea más de su creciente oferta de productos fotográficos en formato de *carte de visite*.

17. Romina España y Carolina Depetris, “Utopía y arcadía en los relatos de Alice Dixon Le Plongeon,” *Estudios de cultura maya*, vol. 38 (2011): 122, <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2011.38.52>.

18. Alfonso Morales, “Afición a lo maravilloso,” en Morales et al., *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, 106-121.

19. Arturo Aguilar Ochoa, “Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México,” *Alquimia*, no. 21 (2004): 11.



Fig. 3. François Aubert, *Calle de Plateros*, ca. 1865. Ciudad de México. Fotografía en papel, plata y gelatina, 12,7 x 17,78 cm. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. MID 57_20191106-175619:2388. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A501951.

Es muy posible que la aportación principal de Aubert fuera la de impulsar dentro del campo de la fotografía comercial decimonónica los cuatro ámbitos de representación que exploran en la idea lo mexicano, y por lo tanto, en la construcción visual fotográfica de una identidad nacional: los retratos de estudio de las más diversas clases sociales, la fotografía de arquitectura –novohispana (Fig. 3) y de sitios arqueológicos–, la representación de tipos mexicanos²⁰ y la fotografía de los extensos paisajes, volcanes y naturaleza.

Estos cuatro ámbitos de creación fotográfica retomaron diversas convenciones iconográficas que ya se gestaban en la fotografía de los pioneros en México, pero también en la pintura de la época, tanto bajo la producción pictórica de los viajeros extranjeros,

20. La fotografía de tipos mexicanos se prolongará también durante la Revolución Mexicana, otro momento en el que la construcción de la identidad nacional a través de la imagen y los retratos, dedica especial atención a esa práctica. La extensa producción fotográfica de los hermanos Casasola durante la primera mitad del siglo XX, cuenta con una importante cantidad de fotografías arquetípicas de personajes populares que, como menciona Martínez Assad, “fueron esenciales en la configuración del nacionalismo que se vino construyendo a lo largo del siglo”. Ver: Carlos Martínez Assad, “Pasado y destino de los acervos fotográficos,” *Historias*, no. 103 (2021): 68.

como de los pintores mexicanos que exploraron en la pintura de paisaje y de costumbres nuevos modos de expresión²¹. Al respecto, Pablo Diener destaca:

Los artistas viajeros despertaron en sus contemporáneos americanos el interés por el paisaje como motivo pictórico. Hay ejemplos tan sobresalientes como el del italiano Eugenio Landesio, que crea escuela en el paisajismo mexicano, abriendo el camino para que su discípulo José María Velasco llevara a la culminación la pintura *plein air*. Más allá de los pocos casos en que se da una relación discipular tan directa, los pintores viajeros sí contribuyeron en su conjunto a enriquecer el gusto de los amantes del arte²².

Continuando con la idea de Diener, podríamos entender que la contribución de los artistas viajeros en establecer dicho gusto finalmente impactó en el desarrollo de la fotografía, que adoptó las nuevas temáticas que ya se habían experimentado y aceptado en el ámbito de la pintura hasta antes de la llegada de la fotografía a México.

No es la intención de este texto la de profundizar en la pintura de viajeros de la época y las motivaciones sobre el interés de retratar a México y su posterior recepción en Europa, pero mencionaremos brevemente el ejemplo de la pintura de paisaje realizada por el pintor español Pelegrín Clavé –*Laguna y canal de Texcoco*, 1850–, o la obra de Daniel Thomas Egerton –*El pico de Orizaba*, 1831-1842 y *San Juan Teotihuacan al anochecer* 1831-1842–, así como diversas obras de George Henry White –como *Popocatepetl e Iztaccíhuatl desde Tacubaya*, 1862-1863 o *El pico de Orizaba desde el mar*, 1862-1863–, obras que reflejan la ruta de los viajeros entre Veracruz y Ciudad de México, en la recién inaugurada ruta de ferrocarril que unía ambas ciudades desde 1857. Otros temas pictóricos abordarán frecuentemente los parajes naturales y contextos de exuberante naturaleza en sitios remotos de Yucatán, Veracruz, Quintana Roo o Chiapas²³. También mencionaremos brevemente la pintura de tipos de mexicanos que en esos años realizaron diversos autores, como William Bullock –*Cargador de agua*, 1823–, Daniel Thomas Egerton –*El tlachiquero*, 1831-1842–, o Edouard Pingret –*Puesto de aguas frescas*, 1851-1855–.

21. Sobre la concepción del paisaje en México desde una visión transdisciplinar, ver: Amaya Larrucea Garritz, *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

22. Pablo Diener, "El perfil del Artista viajero en el siglo XIX," en *Viajeros europeos del siglo XIX en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 63. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.

23. Estas temáticas seguirán representándose en el ámbito de la creación pictórica de artistas viajeros y artistas nacionales a lo largo del siglo XIX y bien entrado el siglo XX. Por mencionar sólo un ejemplo, en la obra del pintor español José Arpa, según los estudios realizados por Carmen Rodríguez, el autor volverá constantemente a la representación de grandes vistas, así como espacios en los que la naturaleza domina el entorno. Según la autora, se reconoce el constante interés del pintor sobre el efecto de "la intervención humana en esos parajes naturales de vegetación frondosa..." con su pintura de un humilde jacal en medio de la flora tropical de Jalapa o la así titulada *Vista de Calípan*. Ver: Carmen Rodríguez Serrano, "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas Aportaciones," en *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, coords. Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023), 184.



Fig. 4. William Henry Jackson, *"625. Popocatépetl", paisaje*, 1884. Estado de México. Positivo a la albúmina, 28,0 x 35,6 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:474371. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A405916.



Fig. 5. William Henry Jackson, *Catedral de la ciudad de México*, 1891. Ciudad de México. Positivo a la albúmina, 12,7 x 17,8 cm. Colección Felipe Teixidor, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:428684. Disponible en Mediateca INAH, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A368952.

Con esta vinculación fugaz a la pintura, deseamos señalar que, lo que hace la fotografía de Aubert así como la producción de los fotógrafos contemporáneos, como William Henry Jackson (Figs. 4 y 5) y los que se sumarán a la posterior producción fotográfica de tarjetas de visita, es la de terminar de conformar los imaginarios visuales que buscaban definir a México durante el siglo XIX. La fotografía, su inmediatez y su posibilidad de reproducción en tarjetas postales, propiciaron una rápida y popular visión de los grandes temas que definieron a México en la segunda mitad del siglo XIX.

El estudio fotográfico: un espacio de construcción –y difusión– de identidades

El verdadero auge de la fotografía en México sucede, como en otros países, a partir de los avances tecnológicos venidos de Estados Unidos y de Europa, avances que permitieron un importante cambio en la técnica fotográfica de impresión de imágenes, además, por supuesto, de los avances relativos a facilitar la toma fotográfica.

Los altos costes del daguerrotipo y su dificultad técnica de realización, así como el problema de la unicidad de la obra fotográfica, pronto se vio reemplazada por los distintos avances que dieron paso a técnicas que favorecieron –y democratizaron– el acceso a los retratos fotográficos: desde el colodión húmedo, ferrotipos y las copias al papel albuminado, la técnica fotográfica permitió el florecimiento de numerosos estudios fotográficos situados principalmente en las calles comerciales del centro de Ciudad de México, pero también en numerosas ciudades del país en las que la fotografía había llegado gracias a los fotógrafos itinerantes.

La proliferación de estudios fotográficos se gestó rápidamente en un gremio conformado por fotógrafos que provenían de diversos países. Según Debroise en ese momento se produce el primer *boom* de la fotografía en México:

Entre otros comerciantes europeos dedicados a actividades suntuarias –sastres, hoteleros, pasteleros y cocineros– llegaron pues los fotógrafos. Los franceses: Amiel, Mérille y Françoise Aubert, seguidos por Jean Baptiste Prévost, Adrien Cordiglia y Auguste Péraire; los españoles: Julio de María y Campos, José Pedebielle y J.B. Parés (asociado en Veracruz con un tal Ventura); los estadounidenses: J. Tomwang, Vaughan y Compañía y John Tutrig, quien también trabajó en México durante la Intervención francesa. En forma paralela, los mexicanos Francisco Montes de Oca, Lauro Limón, Andrés Martínez, Luis Campa, Antíoco Cruces, Agustín Velasco, Joaquín y Maximino Polo, Luis Veraza, Manuel Rizo y Julio Vallete se beneficiaron con lo que quizá podemos llamar una moda²⁴.

Ese florecimiento comercial debía responder a las nuevas necesidades de una clase social aristocrática que abrazaba con entusiasmo el nuevo avance tecnológico y que pronto se resolvió con la afortunada implantación de la técnica del colodión y las consecuentes *cartes de visite*. Pero, como menciona Debroise, “la fotografía no solo asombra a la aristocracia y a la nueva burguesía que copian los modelos europeos, también

24. Debroise, *Fuga mexicana*, 53.

deslumbra –quizá por su indefinible aspecto mágico– a las sociedades rurales que profesan un culto extendido, ‘sincrético’, por las imágenes”²⁵.

En ese sentido, debemos reconocer la función comercial de la fotografía de estudio y la posibilidad abierta de poseer un retrato fotográfico a una importante parte de la población más allá de la burguesía y de los círculos de poder.

En tanto se establecían los estudios fotográficos comerciales, sucede una interesante coyuntura política que incorporará nueva fuerza a la difusión de la imagen fotográfica. Coincide un importante auge del uso de la *tarjeta de visita*, con el uso político de la fotografía durante los cuatro años del Imperio de Maximiliano a partir del año 1864. Según Arturo Aguilar, la fotografía comenzó a utilizarse como instrumento político e ideológico, preparando a la población, incluso previo a la llegada al país, con las imágenes del emperador y la emperatriz Carlota: “en mayo de 1864, cuando la pareja desembarca en Veracruz, sus rostros eran ya populares en todo el país debido a que sus imágenes habían sido previamente comercializadas. Desde 1863, libros, periódicos y hojas sueltas incluyen grabados con las efigies imperiales sacados de fotografías...”²⁶.

La difusión del retrato a partir de las tarjetas de visita experimentó un crecimiento a gran velocidad. Los retratos de estudio permitieron dar rostro a los nuevos gobernantes, pero también “se aunó la presencia de oficiales y soldados europeos, con dinero y deseos de imágenes para remitir a amigos y familiares”²⁷. Los estudios fotográficos mejoraron sus *atrezos*, incorporando todo tipo de fondos pintados que aludían en numerosas ocasiones a elegantes espacios palaciegos con una clara arquitectura de influencia europea o suntuosos jardines y elegante mobiliario que permitía otorgar el deseado estatus que proveía el acto simbólico y social del retrato fotográfico. En ese sentido, el retrato superaba la intención básica de fijar un rostro en un soporte de papel. Como menciona Patricia Massé, “los novedosos retratos comerciales no sólo se sustentaban en una tradición cultural, sino que se enriquecían con la impronta del imaginario de la vida moderna”²⁸, que exigía, también, una determinada apariencia. En cuanto al sentido ceremonial y por lo tanto ‘de simulacro’ que acciona el acto del retrato fotográfico de estudio, Massé continúa indicando: “paradójicamente se inventaba un ámbito falso para poder plasmar

25. Debroise, 47.

26. Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 16.

27. Casanova, “De vistas y retratos,” 15.

28. Patricia Massé Zendejas, “Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia,” *Alquimia*, no. 27 (2006): 36.

una imagen verosímil. Dicho en esos términos, el ritual de retratarse estaba apuntalado por una serie de aditamentos falsos, con el objetivo de lograr solemnidad²⁹.

Como mencionamos antes, la posibilidad de acceder a un retrato fotográfico por su bajo coste permitió que ese formato de retrato difundido por las clases sociales más privilegiadas se extendiera hacia los más diversos estratos socioeconómicos.

En este periodo se localizan retratos de políticos mexicanos, soldados extranjeros, oficiales y personajes de la corte que crearon los emperadores, así como personajes vinculados a la compleja estructura de poder, pero, también en el ámbito oficial, la creación de un registro fotográfico de prostitutas, resultado de una ley emitida por el emperador que retomaba un reglamento emitido en 1862 por el gobierno de Juárez. Esas fotografías debían ser proporcionadas por las propias prostitutas para conformar una especie de fichero personal, y ellas acudían como cualquier ciudadano a un estudio fotográfico que les hiciera cumplir con ese registro oficial³⁰.

Se empezaba a conformar –o quizá, completar– el complejo crisol de rostros del México decimonónico, en el que se ampliaba el abanico social antes restringido con la pintura, y después liberado con el daguerrotipo, para unas cuantas personas privilegiadas.

Como menciona Rosa Casanova, “otorgar la propia imagen fue entonces parte de un rito de entrega, demostración de afecto profundo o constatación de la relevancia del retratado. Necesariamente se vinculó a la identidad, personal y social, aunque indudablemente la principal repercusión debió de ser en la concepción misma que el individuo adquirió de su persona y de su representación en el interior de las convenciones sociales iconográficas existentes³¹. Es muy probable que la construcción de las convenciones que menciona Casanova se conformase bajo la fuerte influencia que tuvieron los fotógrafos que proporcionaron ese primer espejo social y plural, que devolvía una imagen prefabricada, preconcebida y constituida bajo los preceptos y funciones específicas de ese momento. Eso nos conduce a reflexionar brevemente sobre el modo en que los estudios fotográficos contribuyeron a crear una fotografía de identidad basada en convenciones que respondían quizá más a la idea del anhelo o de construcción de esta que a la de representación de lo real que la fotografía presumía de otorgar. El caso del conocido estudio fotográfico Cruces y Campa, nos podría permitir dar forma a esta idea.

29. Massé Zendejas, 39.

30. Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio*, 14-16.

31. Casanova, “De vistas y retratos,” 6-7.

Entre los años 1862 y 1877, el afamado estudio de los socios Antíoco Cruces y Luis Campa ubicado en el centro de la Ciudad de México, impulsó un proyecto comercial que –describiéndolo de manera muy resumida– aglutinaba dos prácticas fotográficas dentro de su estudio: los retratos de la selecta clientela que acudía voluntariamente con el anhelo de inmortalizar sus rostros en una *carte de visit* que permanecería en su ámbito familiar o social como muestra de afecto o reconocimiento social, y los retratos que conformaron diversos proyectos comerciales de personajes contemporáneos y políticos³², cuyas imágenes se vendían de manera individual, conformando con el tiempo una práctica coleccionista que invitaba a la conformación de álbumes, tan de moda en la época.

Posiblemente, a raíz de la conformación de esas imágenes individuales de personajes privilegiados y siguiendo las prácticas de la pintura romántica, así como la caracterización de los mexicanos que realizaron los primeros fotógrafos expedicionarios, surgió la gran idea que diferenció el trabajo de Cruces y Campa: fotografiar el extremo social opuesto.

En este caso, los personajes fueron elegidos por los fotógrafos, llevados al estudio fotográfico y dispuestos en un escenario que reconstruía una representación urbana o rural que enmarcaría con sumo cuidado una composición basada en un oficio o servicio popular y callejero³³. Esos retratos conformaron una amplia colección que llevaba impresa al pie de imagen, la identificación de *tipos mexicanos* (Figs. 6 y 7).

Ya habíamos hablado anteriormente de la caracterización avisada por los pintores románticos que señalaban, por ejemplo, el oficio del aguador o el del tlachiquero. En este caso, los oficios, servicios o comercios que seleccionaron Cruces y Campa para escenificar dentro del estudio, subrayan dicha particularidad y la vinculan con una identidad de lo mexicano. Pero también es importante señalar la relación con el pensamiento patriótico que se gestó en la intelectualidad mexicana durante el periodo de la restauración de la República. La idea de generar el concepto de cohesión social, también se verificó por medio de la necesaria construcción de una identidad nacional que se forjó a base de literatura, pensamiento y gráfica, en los que el paisaje social tomará una relevancia fundamental. Los personajes populares que representaban Cruces y Campa,

32. El estudio Cruces y Campa realizó en 1876 una interesante colección titulada *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México, con título legal o por medio de la usurpación*. Ver: Patricia Massé, *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, 2017), 65-101.

33. Patricia Massé Zendejas, "Tarjetas de visitas mexicanas," *Luna Córnea*, no. 3 (1993): 52-53.



Fig. 6. Cruces y Campa, *India tortillera*, 1870. Ciudad de México. Positivo en albúmina, 10,2 x 12,7 cm. Colección Cruces y Campa, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:453789. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A392511>.



Fig. 7. Cruces y Campa, *Judero*, ca. 1870. Ciudad de México. Positivo en albúmina, 10,2 x 12,7 cm. Colección Cruces y Campa, Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura-INAH. MID 77_20140827-134500:453786. Disponible en Mediateca INAH, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A392508>.

formaban parte del complejo paisaje social mexicano y deberían tomar, por lo tanto, una posición protagonista por baja que fuera su escala social³⁴.

Un aspecto también relevante en la serie de *tipos mexicanos* es que cada imagen comprende una serie de valores iconográficos. Los autores realizaban meticulosos escenarios, planeaban el fondo pintado, añadían elementos realizados a base de pintura y cartón e incluso recreaban esquinas urbanas reales, con carteles, con detalles, controlando cada aspecto de la escena. Una vez definido el espacio, situaban dentro de él

34. Patricia Massé Zendejas, "La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa)" (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 137-138.

a sus personajes, que aparecen dignos, limpios, vestidos de acuerdo con la actividad o *tipo* que representan. Muy alejadas se encuentran estas imágenes, con respecto a las fotografías de Aubert o de Charnay, que aíslan a los personajes del fondo, dejándolos a medio camino entre la fotografía antropológica y la fotografía de estudio. En los retratos de Cruces y Campa, la intención del retrato en conjunto con los espacios simulados en el estudio fotográfico, sobrepasan la documentación y constituyen un modo de establecer convenciones y simplificar en una imagen diversos símbolos de lo que se consideraban como oficios –e identidades– mexicanas.

Consideraciones finales

La invención de la fotografía, su rápida llegada a México y la consecuente diversificación de la práctica fotográfica, sucedieron en una época compleja en la que el país continuaba su establecimiento como nación independiente. En ese proceso, resultó fundamental el reconocimiento de lo propio, de aquello que conformaba una compleja y vasta identidad apoyada en un pasado prehispánico, un reciente colonialismo y un presente convulso. La fotografía aportó con su inmediatez y su prometido efecto de veracidad, una imagen que daba forma a la identidad que urgentemente se deseaba definir. En este espacio hemos reflejado que, en dicho deseo de reconocimiento, confluyeron diversos actores, como la mirada foránea que intentaba definir desde lo antropológico, arqueológico o paisajístico, un nuevo territorio que se ofrecía exótico y en ocasiones, indescifrable. También el impulso comercial y los usos sociales de la fotografía que rápidamente se establecieron en México, fueron fundamentales para aportar imágenes al creciente interés por definir el curso contemporáneo del nuevo país. Fotografías de personajes públicos relevantes, retratos de familia, de oficios, de paisajes o de ruinas, constituyeron una oportunidad para ello. En un futuro espacio, se podría reflexionar sobre el riesgo que conlleva una obsesión por definir o subrayar lo mexicano a través de imágenes fotográficas, si no se concibe como un acto temporal correspondiente a un momento y una función específica. De cualquier forma, deberemos reconocer el valor que tuvieron esas primeras fotografías que aspiraron a comprender una nueva nación, a sus habitantes y a su pasado milenario.

Referencias

- Achim, Miruna. *Ídolos y antigüedades. La formación del Museo Nacional de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.
- Aguilar Ochoa, Arturo. "La empresa Julio Michaud: su labor editorial en México y el fomento a la obra de artistas franceses (1837-1900)." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, no. 141 (2015): 161-187. <https://doi.org/10.24901/rehs.v36i141.94>.
- . "Preguntas a un fotógrafo. François Aubert en México." *Alquimia*, no. 21 (2004): 7-13.
- . *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Blasco Dragun, Estefanía Sol. "La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood." *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, no. 3 (2018): 27-67. <https://doi.org/10.25185/3.2>.
- Canales, Claudia. "Cronología." En *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, coordinado por Emma Cecilia García Krinsky, 269-282. Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Casanova, Rosa. "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México 1839-1890." En *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, coordinado por Emma Cecilia García Krinsky, 3-58. Barcelona: Lunwerg Editores; Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Diener, Pablo. "El perfil del Artista viajero en el siglo XIX." En *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, 63-87. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palacio de Iturbide en Ciudad de México, 1996 y en la Casa de América en Madrid, 1997.
- Echegaray, Miguel Ángel. "Miradas de fuera." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 258-264. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.
- España, Romina, y Carolina Depetris. "Utopía y arcadia en los relatos de Alice Dixon Le Plongeon." *Estudios de cultura maya*, vol. 38 (2011): 121-144. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2011.38.52>.
- Gutiérrez Arriola, Cecilia. "Colección fotográfica Julio Michaud." *Alquimia*, no. 32 (2008): 42-45.
- Larrucea Garritz, Amaya. *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Martínez Assad, Carlos. "Pasado y destino de los acervos fotográficos." *Historias*, no. 103 (2021): 65-73.
- Massé Zendejas, Patricia. "La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. (La compañía Cruces y Campa)." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- . "Tarjeta de visita: espectáculo y apariencia." *Alquimia*, no. 27 (2006): 36-41.

---. "Tarjetas de visitas mexicanas." *Luna Córnea*, no. 3 (1993): 49-54.

---. *Fotografía e historia nacional. Los gobernantes de México 1821-1884*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, 2017.

Morales, Alfonso. "Afición a lo maravilloso." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 106-121. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.

Rodríguez Serrano, Carmen. "Una revisión del pintor José Arpa Perea en México. Nuevas aportaciones." En *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, coordinado por Isabel Fraile Martín y Magdalena Illán Martín, 171-187. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023.

Rodríguez, José Antonio. *Fotógrafas en México. 1872-1960*. Madrid: Turner, 2012.

Saborit, Antonio. "Las provincias del tiempo en los primeros viajes de la fotografía." En *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México*, editado por Alfonso Morales, Daniel Juárez Cossío, Antonio Saborit, y Miguel Ángel Echegaray, 30-43. Ciudad de México: Grupo Salinas Arte y Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2019.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, y Désiré Charnay. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. Paris: Gide, Éditeur; A. Morel & Cie, 1862-1863.

"Works of Louis Prélrier, 1976.0168.0144." Gift of Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer, George Eastman Museum, Rochester, N. Y. Consultado el 12 de mayo de 2024. <https://collections.eastman.org/people/147529/louis-prelier/objects>.