



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE ARTES

MAESTRÍA EN PATRIMONIO CULTURAL DE MÉXICO

PROYECTO TERMINAL

**MARÍA GUADALUPE SUÁREZ Y SUS VISTAS ARQUITECTÓNICAS DE
LA CIUDAD DE MÉXICO (1880-1883). ACTIVACIÓN DE UN
PATRIMONIO FOTOGRÁFICO**

Para obtener el grado de
Maestra en Patrimonio Cultural de México

PRESENTA

Lic. Elizabeth Chávez Serrano.

Directora

Dra. Rebeca Monroy Nasr.

Mineral del Monte, Hidalgo. México, diciembre de 2021.

*A todas aquellas mujeres cuyo trabajo nos ha forjado,
y especialmente a las que aún no conocemos.*



**MARÍA GUADALUPE SUÁREZ Y SUS VISTAS
ARQUITECTÓNICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO (1880-1883)**

Activación de un patrimonio fotográfico



Acta de revisión



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Instituto de Artes
School of Arts

Oficio Núm. IA/2021

Mtro. Julio César Leines Medécigo
Director de Administración Escolar de la UAEH.
Presente.

Con fundamento en el Artículo 37 de la Ley Orgánica y Artículo 51 Fracciones III, VI y IX del Estatuto General de la Universidad, nos permitimos comunicarle que una vez leído y analizado el Proyecto Terminal titulado: "María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas de la ciudad de México (1880-1883). Activación de un patrimonio fotográfico", que para obtener el grado de Maestra en Patrimonio Cultural de México presenta la Lic. Elizabeth Chávez Serrano, matriculada en el Programa de Maestría en Patrimonio Cultural de México (2019-2021), con número de cuenta 421696; consideramos que reúne las características e incluye los elementos necesarios de un trabajo de Proyecto Terminal, por lo que, en nuestra calidad de sinodales designados como jurado para el examen de grado, nos permitimos manifestar nuestra aprobación a dicho trabajo.

Por lo anterior, hacemos de su conocimiento que la alumna mencionada, le otorgamos nuestra autorización para imprimir y empastar el trabajo de Proyecto Terminal, así como continuar con los trámites correspondientes para sustentar el examen para obtener el grado.

Agradeciendo sus atenciones, reciba un saludo fraternal.

Atentamente
"Amor, Orden y Progreso"
Mineral del Monte, Hgo. a 11 de noviembre de 2021.

Mtra. Erika Lilliana Villanueva Concha
Directora

Dra. Rebeca Monroy Nasr
Directora de Proyecto Terminal

Dra. Laura Castañeda García
Lectora de Proyecto Terminal

Mtra. Leticia Ruiz Rivera
Lectora de Proyecto Terminal



Calle ex-Hacienda de San Cayetano s/n, Colonia
Centro, Mineral del Monte, Hidalgo, México; C.P. 42130
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 4440, 4441
ida@uaeh.edu.mx

www.uaeh.edu.mx

Índice

Acta de revisión	4
Glosario	9
Relación de tablas	12
Relación de figuras	13
Resumen	16
Abstract	17
 Introducción	 18
 Capítulo 1	
María Guadalupe Suárez. Mujer fotógrafa en el México decimonónico	22
🌀 Retrato <i>Mignon</i>	24
🌀 <i>Vista panorámica</i> . Contexto social, político y cultural	26
Educación	26
Academia de San Carlos	30
Escuela de Artes y Oficios en la Ciudad de México	31
Ejercicio laboral	34
Situación política	38
Comercialización de las vistas de María Guadalupe Suárez	40
<i>La República y La Tribuna</i>	41
<i>La Libertad</i> (1878-1884)	43
<i>Nueva Guía de México</i> (1882-1887)	48
<i>Anuario Universal</i> (1878-1892)	49
Colegas mujeres	52
Derechos de las mujeres: una limitación por el género	57
Vida en matrimonio	60
Legado	63

Capítulo 2

Patrimonio fotográfico y lugares de memoria. Una visita al patrimonio

arquitectónico de la Ciudad de México a finales del siglo XIX.....	64
🌀 Patrimonio fotográfico	69
🌀 Lugares de memoria a través de la fotohistoria	71
🌀 Patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México a finales del siglo XIX: la mirada de María Guadalupe Suárez	74
Iglesia de San Hipólito. Territorio multi-apropiado	79
Nacional Monte de Piedad. Depósito de consuelo.....	86
Iglesia del Pocito. Manantial que congrega.....	93
Casa de los Mascarones. Lugar de recreo y estudio	97
Iglesia de Santiago Tlatelolco. Pieza de un conjunto transtemporal	104
Iglesia del Carmen. Espacio en constante transformación	110
Mercado de Santa Catarina. Vestigios de cotidianidad.....	113
Iglesia de Balvanera. Claustro testigo de urbanidad.....	117
Hacienda de la Castañeda. Suelo de paradojas.....	121
Calle 5 de mayo y Teatro Nacional. Camino a la modernidad	125

Capítulo 3

Análisis visual de vistas arquitectónicas. En busca de los lugares de memoria 128

🌀 Niveles y categorías de análisis	131
Resumen de los resultados del análisis	134
Nivel formal sintáctico	134
Nivel temático semántico	146
Nivel contextual o pragmático.....	151
🌀 Historia de un recorrido visual.....	156
🌀 La producción y comercialización de vistas arquitectónicas en la Ciudad de México a finales del siglo XIX.....	160
🌀 Estudio comparativo: Julio Michaud, Alfred Briquet y María Guadalupe Suárez	170
Selección de vistas	171
Diferencias y similitudes significativas	173

☯ Lugares de memoria en torno a Suárez y su obra fotográfica	181
Redes de contenido	181
Espacios fotografiados	182
Personajes (y sus relaciones con Suárez).....	184
Localidades (en relación con los personajes y la temporalidad).....	185
 Capítulo 4	
Activación de un patrimonio decimonónico en el siglo XXI	187
☯ ¿Por qué es necesaria la activación y cuáles son las vías para perseguirla?.....	188
Situación patrimonial de las imágenes de María Guadalupe Suárez.....	188
☯ Propuesta de contenidos para un sitio <i>web</i>	195
Biografía.....	196
Galería virtual.....	197
Mapas interactivos	198
☯ Otros espacios de difusión	199
Foros académicos.....	199
Proyecto de caminata cultural.....	200
Exposición virtual en ‘Memórica. ¡México, Haz Memoria!’	201
 Conclusiones	207
 Fuentes.....	214
Archivos	214
Entrevistas	214
Hemerografía de la época	214
Leyes y reglamentos.....	215
Biblio-hemerografía	215
Mesografía.....	224
Otras fuentes (exposiciones, conferencias, talleres, videos, plataformas, páginas <i>web</i> enteras, manuales, glosarios, materiales didácticos, boletines...)	228

Agradecimientos 230

Anexos..... 234

 ⌘ Anexo 1: Cronología de la vida de María Guadalupe Suárez 235

 ⌘ Anexo 2: Contenido de entrehojas 236

Glosario

Activación del patrimonio: Construcción de un discurso actual a partir de la selección, ordenación e interpretación de distintos elementos polisémicos que conforman un patrimonio. Se sustenta en el proceso identitario de la sociedad con su patrimonio, y requiere de consensos con los poderes políticos y fácticos.

Álbum: Fue una manera en que los editores del siglo XIX designaban a una serie de fotografías que tenían el mismo formato y que conformaban un conjunto a comercializar, muchas veces a partir de entregas periódicas. Se diferencia del álbum fotográfico por ser este último un contenedor de fotografías que incorpora diferentes sistemas, en ocasiones con una estructura similar a la de los libros, y que permiten consultar y proteger al mismo tiempo las imágenes compendiadas allí.

Albúmina: Material extraído de la clara de huevo, empleado como aglutinante fotográfico. El proceso al que dio nombre este compuesto fue descubierto por el fotógrafo francés Louis-Desiré Blanquart-Evrard en 1850. Se utilizó profusamente en el siglo XIX para realizar impresiones fotográficas en papel y para producir negativos en soporte de vidrio. Las impresiones generalmente procedían de matrices de colodión y, a finales de siglo, de gelatina, ambos sobre vidrio.

Colodión: Procedimiento creado en 1848 por el fotógrafo francés Gustave Le Gray, que fue perfeccionado y difundido por el fotógrafo y escultor inglés Frederick Scott Archer en marzo de 1851. A partir de su uso fue posible reducir los tiempos de exposición requeridos por el daguerrotipo y el calotipo. Se utilizó para realizar negativos y positivos y existieron dos variantes: el colodión húmedo y el seco. La primera versión se utilizó para elaborar ambrotipos, ferrotipos y negativos en soporte de vidrio, mientras que la segunda fue utilizada para realizar impresiones en papel.

Entrehoja: “Pliego de material fino y superficie suave que se coloca entre las páginas del álbum y cuya función es proteger los objetos añadidos del contacto directo con la página anterior” (Carreón y Valencia, 2014: 21).

Fotohistoria: Término acuñado por John Mraz (2006 y 2018), que se refiere a la necesidad de incorporar el análisis crítico de las imágenes fotográficas en la investigación histórica, esto en contraposición al carácter ilustrativo con que se suelen utilizar. Esta metodología enfatiza la labor de estudiar los datos contenidos en las fotografías en relación con otras fuentes para corroborar y/o complementar dicha información.

Lugares de memoria: Categoría de estudio del patrimonio cultural propuesta por el historiador Pierre Nora (2008), que subraya la importancia de considerar a los bienes patrimoniales como conjuntos de elementos significativos materiales o ideales, cuyas vinculaciones aportan reconocimiento identitario a un grupo de individuos o colectivos.

Patrimonio arquitectónico: También llamado patrimonio edificado, se refiere a las construcciones que integran un paisaje cultural. Esto es, que no se limita al inmueble en cuestión, sino que involucra su interacción en el espacio determinado en el que se ubica y cómo éste contribuye a la formación de un territorio.

Patrimonio cultural: Conjunto de “testimonios significativos, materiales o inmateriales, legados por las comunidades humanas a lo largo de su existencia y que permiten el conocimiento tanto de las diversas culturas sucedidas en el tiempo como de las culturas actuales, tanto de la cultura propia como de la ajena” (González-Varas, 2015: 25)

Patrimonio documental: Es una de las clasificaciones de estudio del patrimonio cultural. Incluye todo material que registre en determinado lenguaje (escrito, visual, sonoro, etcétera) elementos que conforman un patrimonio cultural para un grupo de personas.

Patrimonio fotográfico: Es uno de los diferentes tipos de patrimonio documental. La fotografía ha sido, desde sus inicios, uno de los medios más utilizados para el registro de

bienes patrimoniales de distinta naturaleza. Sin embargo, por sus propias características también es considerada como un patrimonio en sí mismo.

Reprografía: Es la reproducción de un documento original. Puede hacerse por copia o por duplicación. En el primer caso, la técnica consiste en multiplicar el original a partir del documento mismo o mediante un negativo intermedio, es decir, como su reflejo en un espejo (xerografía o fotocopia, fotografía, microfilmación y digitalización). En el segundo caso, la reproducción por duplicación, el método es similar a la imprenta, ya que se basa en crear un modelo (cliché o placa) y con base en él, se multiplica el número de ejemplares deseado (tipografía, litografía off-set, serigrafía y huecograbado).

Soporte: En una fotografía, este componente recibe al aglutinante o emulsión y a la sustancia formadora de la imagen. También es llamado base y está conformado por un material sólido que brinda rigidez al conjunto para facilitar la manipulación del objeto fotográfico. Entre los materiales que sirven de soporte para las fotografías están el papel, el acetato, el vidrio, el metal, la tela o la cerámica, entre otros.

Soporte secundario: Material rígido o semirrígido, generalmente cartulina o cartón, donde las impresiones fotográficas en papel se montan para su mejor conservación. Además de sostener las impresiones, aporta un marco para la imagen.

Vistas: “...eran un tipo de fotografías que se realizaban fuera de los estudios fotográficos enfatizando el ‘punto de vista’ de cada autor y de las que se imprimían copias para su comercialización masiva. Sus creadores las concebían de una forma diferente a las fotografías que el sector artístico denominaba ‘paisajes’, porque en estas imágenes de exteriores se ponía el acento en las características estéticas. Las vistas también se deben diferenciar de los registros documentales que pretendían captar en imágenes procesos específicos. Siendo todas ellas registros de exteriores, sus diferencias estriban tanto en las formas de encuadre, como en los circuitos en que circulaban en su momento.” (Aguayo, Valencia y Carreón, 2019: 6)

Relación de tablas

Tabla 1. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia de San Hipólito</i>	79
Tabla 2. <i>Ficha descriptiva. Vistas del Nacional Monte de Piedad</i>	87
Tabla 3. <i>Ficha descriptiva. Iglesia del Pocito</i>	93
Tabla 4. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Casa de los Mascarones</i>	98
Tabla 5. <i>Ficha descriptiva. Vista de Santiago Tlatelolco</i>	104
Tabla 6. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia del Carmen</i>	110
Tabla 7. <i>Ficha descriptiva. Vista del Mercado de Santa Catarina</i>	113
Tabla 8. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia de Balvanera</i>	117
Tabla 9. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Hacienda de la Castañeda</i>	121
Tabla 10. <i>Ficha descriptiva. Vista de la Calle 5 de mayo y Teatro Nacional</i>	125
Tabla 11. <i>Instrumentos de medición</i>	131
Tabla 12. <i>Tipos de soporte secundario en las vistas de M. G. Suárez</i>	139
Tabla 13. <i>Presentación de los 22 objetos fotográficos asociados a M. G. Suárez</i>	142
Tabla 14. <i>Motivos que representa la imagen y cómo se caracterizan. Vista del mercado de Santa Catarina</i>	147
Tabla 15. <i>Selección de vistas arquitectónicas. ‘Iglesia del Pocito’</i>	171
Tabla 16. <i>Selección de vistas arquitectónicas. ‘Fuente del Salto del agua’</i>	172

Relación de figuras

Figura 1. <i>Firma impresa de la fotógrafa Suárez</i>	22
Figura 2. <i>Directorio comercial en el ‘Anuario Universal’ de 1884, fragmento</i>	25
Figura 3. <i>Plano de la Ciudad de México en 1881, y detalle intervenido</i>	27
Figura 4. <i>Programa de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (1879)</i>	33
Figura 5. <i>Anuncio de la firma María Guadalupe Suárez</i>	35
Figura 6. <i>Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en ‘La República’</i>	41
Figura 7. <i>Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en ‘La Tribuna’</i>	42
Figura 8. <i>Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en ‘La Libertad’</i>	44
Figura 9. <i>Nota sobre la educación de las mujeres en ‘La Libertad’</i>	47
Figura 10. <i>Directorio comercial de la Nueva Guía de México, 1882</i>	48
Figura 11. <i>‘Reclame’ sobre Jesús Álvarez en La Tribuna</i>	61
Figura 12. <i>Retrato de Eugenio Leopoldo Mariano Tenorio Torres</i>	62
Figura 13. <i>Plano de la Ciudad de México en 1886, intervenido</i>	76
Figura 14. <i>Mapa de la Ciudad de México en 2021, intervenido</i>	77
Figura 15. <i>Vista de la Iglesia de San Hipólito y registro actual</i>	79
Figuras 16, 17 y 18. <i>Recreación del paseo del Pendón 1910, 2010, 2021</i>	83
Figuras 19 y 20. <i>Vistas del Nacional Monte de Piedad y registro actual</i>	86
Figura 21. <i>Vista de la Iglesia del Pocito y registro actual</i>	93
Figuras 22 y 23 (pág. sig.). <i>Vistas de la Casa de los Mascarones y registro actual</i>	97
Figura 24. <i>Vista de Santiago Tlatelolco y registro actual del espacio</i>	104
Figura 25. <i>Vista de la Iglesia del Carmen y registro actual</i>	110
Figura 26. <i>Vista del mercado de Santa Catarina y registro actual del espacio</i>	113
Figura 27. <i>Vista de la Iglesia de Balvanera y registro actual</i>	117

Figura 28. <i>Vista de la Hacienda de la Castañeda y registro actual del espacio.....</i>	121
Figura 29. <i>Manicomio de la Castañeda</i>	123
Figura 30. <i>Vista de la Calle 5 de mayo y Teatro Nacional y registro actual del espacio</i>	125
Figura 31. <i>Descentrado y basculación en una cámara de fuelle</i>	135
Figura 32. <i>Cámara de campo, ca. 1900</i>	135
Figura 33. <i>Marca del papel BFK Rives en vista de M. G. Suárez</i>	138
Figura 34. <i>Exconvento de la Enseñanza, detalle y registro actual.....</i>	144
Figuras 35, 36 y 37. <i>Mujeres en la banqueta; mujer y niño conversando; personajes alrededor de un animal de carga</i>	148
Figura 38. <i>Personaje sentado y grupo de personas al exterior de Santiago Tlatelolco</i>	148
Figuras 39 y 40. <i>Personajes en las puertas del edificio del Monte de Piedad, detalles de las vistas del Nacional Monte de Piedad</i>	148
Figuras 41 y 42. <i>Esculturas en las vistas de la Castañeda y del Pocito.....</i>	149
Figura 43. <i>Jardín de Catedral, detalle de escultura y registro actual del espacio</i>	150
Figura 44. <i>Vista de la Iglesia y convento de San Fernando y registro actual</i>	152
Figura 45. <i>Vista de la iglesia de la Santísima y registro actual.....</i>	153
Figura 46. <i>Vista del Castillo de Chapultepec</i>	154
Figuras 47, 48 y 49. <i>Iglesia de Balvanera, vistas parciales y de conjunto.....</i>	157
Figura 50. <i>Área entre Santa Catarina y la Lagunilla en 1881</i>	158
Figuras 51 y 52. <i>Área entre Santa Catarina y la Lagunilla, 1886 y 2021.....</i>	159
Figuras 53 y 54. <i>Señalización actual y antigua de las calles donde trabajó Suárez... </i>	163
Figura 55. <i>Vista estereoscópica de la firma B. W. Kilburn</i>	164
Figura 56. <i>Vista elaborada por la firma Gove & North</i>	166

Figura 57. <i>Vista elaborada por Lorenzo Becerril.....</i>	167
Figuras 58 y 59. <i>Vistas comparadas de la iglesia del Pocito.....</i>	174
Figura 60. <i>Vista general de la iglesia del Pocito en la Villa de Guadalupe</i>	175
Figuras 61 y 62. <i>Vistas comparadas de la fuente de Salto del agua.....</i>	177
Figuras 63 y 64. <i>Esquema de líneas verticales en las vistas del Salto del agua.....</i>	179
Figura 65. <i>Cadena lógica de intervención en el patrimonio cultural.....</i>	191
Figura 66. <i>Página de inicio</i>	196
Figuras 67 y 68. <i>Páginas 'Biografía' y 'Galería'</i>	197
Figura 69. <i>Página 'Mapas'</i>	198
Figura 70. <i>Captura de hoja de cálculo. Mapeo de colección María Guadalupe Suárez para Memórica ¡México, Haz Memoria!.....</i>	203
Figura 71. <i>Portada del número 53 de la revista Alquimia</i>	204
Figura 72. <i>Recursos de la colección 'María Guadalupe Suárez' en Memórica</i>	205
Figura 73. <i>Artículo sobre María Guadalupe Suárez en Memórica</i>	205

Resumen

La presente investigación tiene como temática principal a la fotógrafa María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas de la Ciudad de México, producidas entre 1880 y 1883. Este conjunto es abordado como un patrimonio cultural que requiere ser intervenido en el nivel de activación (Bermúdez *et al.*, 2004); pues, a pesar de que la autora ha sido tradicionalmente denominada en la historiografía como la primera mujer en abrir un estudio fotográfico en la capital mexicana (*La Libertad*, 23 de enero de 1881: 2), su caso es poco conocido y se conserva solo una pequeña parte de su trabajo.

Con la finalidad de saber más sobre Suárez y su obra, y dar a conocer el patrimonio que conforman, una de las bases teóricas de este estudio es la categoría patrimonial *lugares de memoria* (Nora, 2008). Mediante este abordaje, se busca extender la valoración del caso más allá de la autora o de las fotografías por separado, e integrar una serie de elementos materiales e inmateriales (como los edificios retratados o el contexto cultural en que vivió la fotógrafa) cuya vinculación haga posible que determinado grupo de personas se identifique con este patrimonio y lo revalore.

El enfoque crítico de la *fotohistoria* (Mraz, 2006 y 2018) es adoptado aquí para estudiar las fotografías como fuente para la reconstrucción histórica de María Guadalupe Suárez; ya que, hasta hace relativamente poco tiempo, su nombre era ignorado en el campo de la historia de la fotografía en México. Sin embargo, gracias al trabajo de un grupo de especialistas en el tema (Rodríguez, 2012 y 2015; Castañeda, 2013 y 2015; Carreón y Valencia, 2016; Aguayo, Valencia y Carreón, 2019), en los últimos nueve años el acervo de Suárez ha ido creciendo, pasando de conocer una vista en 2011 a identificar 17 imágenes de su autoría hasta ahora.

Estas 17 imágenes constituyen la fuente principal del presente estudio, que involucra básicamente tres etapas: la investigación documental para contextualizar el caso de la fotógrafa y su trabajo; el análisis visual y comparativo de sus obras; y la propuesta de diseño de contenidos digitales, para difundir en la *web* los lugares de memoria en torno a María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas y activar así este patrimonio decimonónico.



Abstract

The main theme of this research is the photographer María Guadalupe Suárez and her architectural views of Mexico City, produced between 1880 and 1883. This set is approached as a cultural heritage that requires intervention at the level of activation (Bermúdez *et al.*, 2004), because, even though the author has been traditionally named in historiography as the first woman to open a photographic studio in the Mexican capital (*La Libertad*, January 23, 1881), her case is little known and only a small part of her work is preserved.

In order to know more about Suárez and her work and to divulge the heritage that they make up, one of the theoretical bases of this study is the heritage category *places of memory* (Nora, 2008). Through this approach, the aim is to extend the assessment of the case beyond the author or the photographs separately, and to integrate a series of material and immaterial elements (such as the buildings portrayed or the cultural context in which the photographer lived) whose link makes it is possible that a certain group of people identifies with this heritage and revalues it.

The critical approach of *photohistory* (Mraz, 2006 y 2018) is adopted here to study the photographs as a source for the historical reconstruction of María Guadalupe Suárez; because, until relatively recently, her name was ignored in the field of the history of photography in Mexico. However, thanks to the work of a group of specialists on the subject (Rodríguez, 2012 and 2015; Castañeda, 2013 and 2015; Carreón and Valencia, 2016; Aguayo, Valencia y Carreón, 2019), in the last nine years Suárez's collection has been growing, going from knowing one view in 2011 to identifying 17 images of her authorship so far.

These 17 images constitute the main source of this study, which basically involves three stages: documentary research to contextualize the case of the photographer and her work; the visual and comparative analysis of her works; and the proposal for the design of digital content, to disseminate on the web the places of memory around María Guadalupe Suárez and her architectural views and thus activate this nineteenth-century heritage.



Introducción

La importancia que reviste la fotografía en los últimos tiempos ha permitido que se le reconozca como parte sustancial del patrimonio cultural del país, no sin pocos esfuerzos por parte de los estudiosos de la misma (Monroy, 2019: 156). Sin embargo, ha pasado por diversos escollos que necesitamos revisar. Esta tesis se inició por el interés de rescatar a una fotógrafa poco conocida. Rescatar y colocar su obra en el panorama de la fotohistoria daba paso a reconocer el valor que tiene como patrimonio nacional en dos vías, como se verá más adelante.

María Guadalupe Suárez fue una fotógrafa y editora mexicana que realizó vistas arquitectónicas de la Ciudad de México entre 1880 y 1883 para comercializarlas. También se sabe que hizo retratos para trabajadores de clase pobre a precios muy reducidos en apoyo a su economía (*La República*, 19 de enero de 1881 y *La Tribuna*, 20 de enero de 1881),¹ además de abordar otros géneros fotográficos, como el registro de monumentos, tipos y antigüedades (*Anuario Universal* de Filomeno Mata, sección de avisos, 1883). Sin embargo, hasta ahora las únicas imágenes que se conservan de ella son sus vistas arquitectónicas, que son consideradas parte del patrimonio cultural mexicano; pero su caso es poco conocido, y la particularidad de su trabajo la hace destacar entre otros autores desde diferentes perspectivas.

Su nombre en el ámbito de la historia de la fotografía ha sido rescatado en un primer momento por la doctora Laura Castañeda, quien la ubicó desde 2011² como la primera mujer fotógrafa en montar un estudio en la Ciudad de México en el año de 1881. Conocí los artículos de la doctora Castañeda y una breve reseña sobre Suárez incluida en el libro sobre fotografías en México, publicado en 2012 por el recientemente fallecido investigador José Antonio Rodríguez. Esto ocurrió en la Fototeca Nacional, gracias a la guía de Mayra Mendoza y Sonia del Ángel, que me permitieron realizar un voluntariado al llegar por primera vez a residir en la ciudad de Pachuca en 2018. Esta experiencia dio paso a mi interés en Guadalupe Suárez.

¹ Notas localizadas recientemente por el doctor Gustavo Amézaga Heiras (**Figuras 6 y 7**).

² Aunque la doctora Castañeda concluyó su investigación en 2011, los procesos editoriales postergaron su publicación, de manera abreviada, hasta 2013 (*Cuartoscuro*) y con mayor espacio en 2015 (*Secuencia*).

Si bien antes de 2011 solo se conocía una vista arquitectónica elaborada por Suárez, y Laura Castañeda había publicado en 2013 y 2015 parte de su trabajo de identificación y análisis de 10 de las imágenes de la fotógrafa, era necesario saber si había más obras que configuraran su producción fotográfica –cuestión atendida por el grupo de investigación de Aguayo, Valencia y Carreón (2019), cuyos hallazgos conocí durante el desarrollo de mi proyecto–.

La investigación de la presente tesis me permitió cotejar materiales en diversos acervos y en la Fototeca Nacional y reconocer que la temática que abordó Suárez en estas fotografías son el registro de construcciones de interés patrimonial también. Mi planteamiento o hipótesis de trabajo se basó en el hecho de que estas imágenes constituyen un patrimonio cultural. En la mayoría de los proyectos de intervención sobre el patrimonio revisados como parte de mis clases de maestría en Patrimonio Cultural de México, se planteaba la necesidad de patrimonializar bienes para protegerlos, pero en el caso de Suárez, sus vistas ya estaban resguardadas en el lugar indicado para ello. Sin embargo, esto no garantizaba su activación en el sentido de que no es conocida a pesar de la relevancia que tiene su caso.

Recientemente, el trabajo de Suárez ha sido abordado desde el análisis de sus objetos fotográficos (Aguayo *et al.*, 2019). En el presente estudio se busca enfatizar la dimensión de patrimonio cultural a partir de la consideración del caso de la fotógrafa y sus vistas como lugares de memoria. Es decir, destacando las significaciones que hay en el cruce de los elementos materiales e inmateriales que conforman este patrimonio. El objetivo principal de este proyecto es ampliar el conocimiento sobre María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas, para lo cual se persigue la activación de su patrimonio. Además, observar por qué la fotógrafa no ha pasado a los anales de la fotohistoria o bien descubrir que su obra ha sido adjudicada a otros fotógrafos de su época, motivó el interés en develar parte de ese misterio y reconocer si ha sido por una cuestión de género, clase, olvido involuntario, o todo lo anterior.

Para ello, el objetivo se desarrolla en tres fases, la primera tiene que ver con la investigación documental, mediante la cual se busca contextualizar este patrimonio. La segunda involucra un acercamiento a la parte material del mismo, es decir, las fotografías y sus elementos constructivos y de significado. Aquí se busca realizar un ejercicio

comparativo para ampliar el contexto de elaboración de las fotografías y acercarnos a la particularidad del trabajo de la autora junto a otros fotógrafos sí reconocidos. En la tercera fase se busca trazar redes significativas entre la fotografía, los espacios retratados y el contexto que los rodea, cuya conexión haga posible establecer *lugares de memoria*, recuperando la noción de Pierre Nora (2008). Esto, para corroborar si en su caso se trata de espacios temáticos que posibilitan la identificación de diferentes sectores de la población con la obra de María Guadalupe Suárez al tocar diferentes temas, con posibilidad de desarrollo e inserción desde el concepto de patrimonio.

La organización de contenidos de este trabajo de investigación se presenta de la siguiente manera:

En el primer capítulo utilizo el nombre de dos formatos fotográficos para hacer referencia a la amplitud de datos concentrados en cada apartado. Bajo el título de retrato *Mignon*, que es el nombre de una presentación de fotografías de tamaño pequeño que fue frecuente a finales del siglo XIX, se realiza un acercamiento a María Guadalupe Suárez a partir de los hechos que fue posible develar de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte, dado que no ha sido consignado en las historias de la fotografía nacional y solo hay algunas menciones sobre su presencia en el siglo XIX, pero la investigación previa permitió abreviar a estos datos que hoy se aportan (Rodríguez, 2012; Castañeda, 2013 y 2015; Carreón y Valencia, 2016; Amézaga y Rodríguez, 2015;³ Aguayo, Valencia y Carreón, 2019; Amézaga, inédito). Ello significó una profunda investigación en diversos archivos y materiales de la época, que nos permiten presentar una biografía más consistente y elementos incluso de su gabinete y su ubicación geográfica que se encontraron en el camino. En la segunda parte de este capítulo, nombrada *vista panorámica*, se busca extender esta historia de vida a partir de la exploración de sus elementos contextuales, analizando el ambiente político, reconstruyendo el episodio de la educación de la fotógrafa, y también pintora, Guadalupe Suárez, así como la situación de sus colegas mujeres o de la cuestión legislativa del trabajo femenino.

En el segundo capítulo se presenta una introducción al patrimonio que conforman la autora y sus fotografías mediante la exploración de su contenido. Aquí se utilizan 10 de los espacios fotografiados para guiar una especie de recorrido por los lugares que la

³ Con la colaboración de Daniela Matute Vargas.

fotógrafa captó con la lente de su cámara a finales del siglo XIX. Se trabajó una metodología particular que arroja elementos de análisis objetivos y que permiten apreciar la obra de la fotoautora de manera clara y contundente. En el tercer capítulo se muestran los resultados del análisis visual de las fotografías, con una metodología específica que permite desgranar paso a paso las fotografías localizadas de María Guadalupe Suárez, que incluye los hallazgos previos sobre el caso, nuevos rubros según la especificidad de las fotografías desde los aspectos técnicos, formales, temáticos, semánticos y pragmáticos para poder realizar un análisis claro de su obra. Además, se incluye aquí un breviario de algunos de los estudios que elaboraron vistas de la Ciudad de México en la época y un ejercicio comparativo con imágenes de otros autores que fotografiaron los mismos espacios que Suárez.

El cuarto capítulo se centra en explicar el abordaje del caso desde el patrimonio cultural y la necesidad hallada sobre activarlo, para despertar mayor interés por la fotografía y, con suerte, incentivar el desarrollo de nuevas exploraciones desde distintos campos temáticos. Se proponen algunos materiales que están pensados para difundir el tema en la *web* y, en su caso, lograr que más personas consideren a la obra de Guadalupe Suárez como patrimonio material de este país, a partir de su difusión en las redes virtuales. Y con ello, cumplir el cometido de rescatarla del olvido, darla a conocer y mostrar elementos arquitectónicos de su época que han trascendido por su fotografía.

Capítulo 1.

María Guadalupe Suárez.

Mujer fotógrafa en el México decimonónico

[...] detrás de cada imagen hay un personaje que define de manera no neutral ni objetiva las imágenes que captura, por lo que debemos conjeturar más allá del mero documento visual y buscar insertarlo en su tiempo y forma de producción, de creación o difusión [...]. (Monroy, 2019: 174)

Hasta hace pocos años, el nombre de María Guadalupe Suárez no era conocido en la historiografía de la fotografía mexicana, solo se conocía su firma impresa en algunos soportes de fotografías de finales del siglo XIX que se resguardan en diversos acervos públicos y colecciones particulares.

Figura 1. *Firma impresa de la fotógrafa Suárez*



Nota. © “Mercado de Santa Catarina” (detalle de firma). *Álbum Fotográfico de México*. Septiembre de 1882 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455153.

Es este nombre el que nos acerca a una serie de imágenes, aún escasas, pero que me hicieron reflexionar sobre el origen, labor profesional y sobre todo el desconocimiento que se tenía de esta fotógrafa. Saberla mujer, con un interés claro en la fotografía en un contexto primordialmente masculino, me movió a buscarla e intentar su rescate, porque las imágenes que analizamos en este trabajo merecen ser reconocidas como patrimonio cultural del país. Alrededor de ella, van estas líneas, en espera de haber logrado devanar una hebra para el tejido de su imagen.

Así, el personaje que se intenta reconstruir a través de este proyecto es una mujer decimonónica que ha logrado trascender mediante una pequeña parte de su trabajo fotográfico. A pesar del poco material disponible sobre ella,⁴ se puede decir, con apoyo

⁴ Como parte de las investigaciones realizadas en el seminario “La fotografía del Distrito Federal de los años 1880 a 1885”, coordinado por Fernando Aguayo e integrado por Berenice Valencia, Daniela Carreón,

en la serie de redes que sus imágenes van tejiendo, que tiene un lugar como mujer pionera al haber laborado en un campo novedoso para la mayoría de mujeres y hombres mexicanos en su época: la producción y edición de vistas arquitectónicas de la Ciudad de México. Este género comercial, que se comentará en el capítulo siguiente, incluye imágenes que más que ceñirse a los cánones del paisaje pictórico, “representa[n] un espacio singular al encuadrar un referente con una cámara, eligiendo la posición y ángulos de toma, desde un punto de vista previamente escogido” (Castañeda, 2015: 85).

Las imágenes elaboradas por María Guadalupe Suárez, junto con algunos materiales hemerográficos de su época, son la fuente principal de mi estudio. Historiar dichos objetos a partir del análisis documental, según el modelo de la fotohistoria (Mraz, 2018), hizo posible hallar información inédita sobre su vida (**Anexo 1**). La identificación de su nombre completo y parte de su familia fue resultado de cotejar algunos personajes asociados con ella en documentos parroquiales de la época y en archivos del Registro Civil, frente a nombres vinculados con los lugares donde se sabe que la fotógrafa ubicó su estudio. Aquí la pieza clave fue Jesús Álvarez Leal, quien aparece como *curador* legal⁵ de Suárez en los documentos correspondientes a su unión civil (*FamilySearch*, 2021), y que en el campo de la historia de la fotografía en México se asocia con las direcciones del estudio de Suárez en sus años activos (Aguayo y Padilla, 2013; Amézaga, inédito).

Quedan incógnitas por descubrir, parte de las cuales subrayo en el estudio del contexto, con la idea de fomentar futuras búsquedas y nuevas preguntas. A continuación, presento el retrato *Mignon*⁶ de Guadalupe Suárez, un primer acercamiento a su vida.

Lilia Martínez y Laura Castañeda, se ubicaron 10 vistas arquitectónicas de la capital firmadas por María Guadalupe Suárez como editora y propietaria, que forman parte de su *Álbum fotográfico de México* (Castañeda, 2015: 84 y 86). Este hallazgo guió la mirada hacia la fotógrafa Suárez, de quien solo se conocía una fotografía en 2011. Castañeda profundizó la investigación en torno a este personaje y diez de sus vistas, revelando hallazgos importantes (2013 y 2015). En 2016 Carreón y Valencia dieron a conocer que se logró identificar 19 objetos fotográficos relacionados con Suárez: 5 negativos de nitrocelulosa (reprografías) y 14 positivos sobre papel albuminado (p. 140). Sin embargo, este número va creciendo, pues en 2019 este mismo grupo de investigación determinó la autoría de Suárez para otros documentos, sumando un total de 15 imágenes y 21 objetos fotográficos asociados a la fotógrafa (Aguayo, Valencia y Carreón, 2019: 13). Actualmente se cuentan 17 imágenes y 22 objetos fotográficos. Ver capítulo 3.

⁵ “En el ámbito del derecho, se llama curador a quien es designado a través de una resolución judicial para complementar la capacidad de aquel que, por algún motivo, tiene una limitación en ella” <https://definicion.de/curatela/> Esta figura se retoma en el apartado sobre los derechos de las mujeres.

⁶ El retrato *mignon* fue uno de los formatos fotográficos que se comercializaron a finales del siglo XIX. Sus soportes de cartón son los más pequeños (*mignoneta* 3.8 x 6; *mignon album* 4.5 x 6.7; y *mignon promanade* 3 x 8 cm) (Sánchez Vigil, 2019: 424), por lo cual tomamos su nombre para presentar la biografía breve de la fotógrafa, a partir de los sucesos que ahora conocemos de su vida.

Retrato Mignon

María Guadalupe Suárez Alarid nació en la capital mexicana en 1859,⁷ fue la hija mayor⁸ de José Manuel Suárez (1833 - ca. 1880) y Filomena Alarid (1837 - ca. 1884),⁹ quienes se casaron en 1858 (*FamilySearch*, 2021). Del padre de María Guadalupe se dijo en la prensa de la época que fue “un antiguo patriota, ferviente sostenedor de las ideas liberales, en los días de prueba, cuando defenderlas significaba el destierro, o la prisión o la muerte...” (*La Tribuna*, 20 de enero de 1881). De su madre y hermanos no tenemos mayor información, sólo el registro de los nombres de los abuelos maternos, José Miguel Alarid y Rosalía Salcido (*FamilySearch*, 2021).

Aunque se sabe que Guadalupe Suárez ejerció la pintura (*La República*, 19 de enero; *La Tribuna*, 20 de enero; y *La Libertad*, 21 de enero de 1881: 3), se desconocen los detalles sobre su formación en este ramo y en el fotográfico, pero se deduce que ocurrió en la década de 1870, coincidiendo con los cambios provocados en este rubro por la restauración de la República.¹⁰

Su relación con el oficio fotográfico pudo comenzar hacia 1880 —cuando contaba con 21 años—, pues la casa que utilizó para recibir las suscripciones a su álbum, ubicada en Puente de Correo Mayor número 7 ½ (*Anuario Universal*, 1883), aparece asociada

⁷ Este dato se conoce a partir de los documentos asociados con la unión matrimonial entre la autora y Leopoldo Tenorio, donde se designa que ella tenía 25 años al manifestar ante el registro civil su intención de casarse (2 de noviembre de 1884). Esta edad también se consigna en el registro parroquial de su boda religiosa (14 de noviembre de 1884) y en el de su matrimonio civil (5 de enero de 1885). Asimismo, en el reporte sobre su muerte, fechado el 16 de noviembre de 1894 —un día después del deceso—, se declara que en ese momento Suárez tenía 35 años. Fuente: Registros parroquiales y diocesanos (México, Distrito Federal, 1514-1970) y del registro civil (México, Matrimonios, 1570-1950; México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005), consultados en la base de datos con imágenes *FamilySearch*, entre 2019 y 2021.

⁸ No se ha ubicado un registro de sus hermanos(as), pero en la prensa se mencionó que la fotógrafa fue “sostén de la autora de sus días y de sus pequeños hermanos” (*La Libertad*, 21 de enero de 1881: 3).

⁹ Los años de nacimiento de los padres de Suárez se tomaron de *FamilySearch* y fueron corroborados con descendientes de la fotógrafa en 2021. Las fechas de muerte son inferencias: creemos que su padre murió en 1880 porque Suárez incursionó en la fotografía cerca de ese año, y en la publicación del 21 de enero de 1881 en *La Libertad*, se señaló que la fotógrafa tuvo que mantener a su madre y hermanos. Por otro lado, en su solicitud de matrimonio civil, fechada el 2 de noviembre de 1884, se menciona que, para entonces, ambos padres habían fallecido (México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005) <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG4D-CRF3> Recuperado: agosto de 2020.

¹⁰ Como el decreto de la Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal (2 de diciembre de 1867), ordenamiento provisional por el que se creó la Escuela Nacional Preparatoria (CNDH, 2021) y “la primera escuela secundaria para mujeres con carácter nacional y oficial”, inaugurada el 4 de julio de 1869 (Velázquez, 2013: 15).

con quien ahora identificamos como su curador legal, Jesús Álvarez Leal (*FamilySearch*, 2021),¹¹ quien desde 1880 se vincula con dicha dirección (Amézaga, inédito).¹² Además, se sabe que uno de los motivos que fotografió Suárez, los vestigios prehispánicos rescatados bajo el atrio de la Catedral Metropolitana, fueron exhibidos únicamente de 1880 a 1882 en el lugar donde ella los captó, el jardín norponiente de la iglesia, antes de ser resguardados en el Museo Nacional (Aguayo *et al.*, 2019: 18-19).

En 1881, en un periódico de la época (*La Libertad*, 23 de enero de 1881: 3) se le mencionó como la primera mujer en montar un estudio en la capital, donde produjo las vistas arquitectónicas que se conservan hasta ahora. Una parte de estas imágenes fotográficas no está datada, pero los documentos conocidos¹³ permiten estimar la época de su producción entre 1880 y 1883. No obstante, en 1884 y en 1885 su nombre fue incluido en la sección de fotografía de los directorios comerciales del *Anuario Universal* de Filomeno Mata (1884) (**Figura 2**) y de la *Nueva Guía del Viajero en México*, editada por Ireneo Paz en 1885.

Figura 2. Directorio comercial en el ‘*Anuario Universal*’ de 1884, fragmento

DIRECTORIO
Manero Luis, Pte. San Francisco 16.
Suarez Guadalupe, Chiconautla 3.
Valleto hermanos, 1.ª de San Francisco 4.
Veraza Luis, Balvanera 15.
Yañez y Amenevra 2ª S. Francisco 11

Nota. © Filomeno Mata. *Anuario Universal*. 1884: 573. Ciudad de México. Hemeroteca Nacional.

¹¹ Jesús Álvarez Leal aparece como curador y testigo de María Guadalupe Suárez en dos documentos alojados en esta base de datos: su solicitud de matrimonio ante un Juez del Estado Civil y el registro de su boda civil, ocurridas el 2 de noviembre de 1884 y el 5 de enero de 1885, respectivamente.

¹² Agradezco a Gustavo Amézaga compartirme los datos de su “Directorio de fotógrafos de la República Mexicana, 1860-1913”, donde Álvarez aparece con el domicilio Puente de Correo Mayor 7 ½ en 1880, 1883 y 1884. Hasta ahora, este personaje era considerado un fotógrafo poco conocido, pero hoy sabemos que también fue un abogado y que representó a Guadalupe Suárez en sus intercambios comerciales.

¹³ Principalmente los textos impresos en algunas de las *entrehojas* que protegían a las vistas. Incluyeron datos como el lugar y la fecha de publicación, así como la firma de autoría de las descripciones. Sin embargo, sólo se conservan 7 de estas entrehojas y no todas tienen los datos completos. Estos contenidos, aunados a los diseños impresos en los cartones, la hemerografía de la época y algunos elementos históricos de los lugares que aparecen en las vistas, permiten calcular su periodo de producción.

El 5 de enero de 1885 la fotógrafa contrajo matrimonio civil con Leopoldo Tenorio, en ese entonces estudiante de medicina (*FamilySearch*, 2021),¹⁴ con quien, según la norma de la época, intentó procrear una familia numerosa a lo largo de ocho años.¹⁵ Después de este suceso no se conoce registro alguno que pueda indicar la continuidad de la actividad profesional de Suárez Alarid, quien falleció un 15 de noviembre de 1894 en la Ciudad de México, como consecuencia de una peritonitis.¹⁶

A partir de esta breve historia, detallo a continuación algunas de las particularidades que la rodean, con la intención de extender el panorama en que es posible situar y reconocer a nuestra fotógrafa.

Vista panorámica. Contexto social, político y cultural

Educación

Para comenzar a hablar del panorama social y cultural que rodea a la autora revisemos con mayor detenimiento el apartado –aún difuso– de su educación. A fin de rastrear los posibles espacios educativos donde se formó Suárez, utilicé como punto de partida tres direcciones que se asocian con ella en las fuentes consultadas: su estudio de fotografía en 1881 (Chiconautla número 3),¹⁷ la anunciada en 1883 como “casa de la editora”, donde recibía las solicitudes de suscripción a su álbum (Puente del Correo Mayor número 7 ½)¹⁸ y el domicilio donde vivía antes de casarse en 1884 (San Felipe de Jesús número 2).¹⁹

¹⁴ Registro de matrimonio civil (5 de enero de 1885): Leopoldo Tenorio Torres y María Guadalupe Suárez.

¹⁵ En la genealogía de María Guadalupe Suárez Alarid que registra *FamilySearch*, se le adjudican cuatro alumbramientos entre 1885 y 1893. No obstante, el cruce de los datos allí localizados permite deducir que solo un hijo y dos de sus hijas lograron llegar a la adultez y dos de ellos tuvieron descendencia. “María Guadalupe Suarez [sic] (1859–1894), Eugenio Leopoldo Mariano Tenorio Torres (1857–Fallecido) → Vista de Cuadro genealógico con retratos → Árbol Familiar” (*FamilySearch*, 2021).

¹⁶ “Registro de muerte. Suárez María Guadalupe. 16 de noviembre de 1894” (*FamilySearch*, 2021).

¹⁷ Hoy este espacio es parte de la calle República de Colombia, entre Argentina y del Carmen. Aunque la numeración ya no coincide, por ser la original impar y de un dígito se puede saber que el local estaba del lado derecho de la calle (de poniente a oriente) y cercano al eje con el que atravesaba (antigua calle del Rolex, hoy República de Argentina) (Compañía Litográfica y Tipográfica, S.A., s/f: 18). Dicho estudio estaba ubicado a 7 cuadras de la casa donde la editora trabajó en 1883.

¹⁸ Actualmente Correo Mayor, entre Corregidora y Venustiano Carranza. En este tramo de la citada calle ya no se conserva ningún edificio de la época activa de Guadalupe Suárez.

¹⁹ Hoy Regina, probablemente en el tramo entre las calles 5 de febrero y 20 de noviembre.

Como puede verse en la **Figura 3**, junto con las locaciones donde trabajó y vivió la fotógrafa, la mitad de los lugares que fotografió (8 de 16) se ubican en lo que hoy conocemos como el centro histórico de la Ciudad de México.²⁰ Sin embargo, en la época de Suárez esta zona constituyó casi la totalidad de la capital, por lo que los lugares fuera de este espacio en ese momento se consideraban más bien aledaños a ella.

Figura 3. Plano de la Ciudad de México en 1881, y detalle intervenido



Nota. © A. Ocampo. Plano de la Ciudad de México 'Anuario Universal'. Mapoteca Manuel Orozco y Berra (MMOyB), Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (SIAP).



²⁰ Estas locaciones actualmente están en la colonia Centro. El lugar donde estuvo la fuente del Salto del agua, fotografiada por Suárez, también se ubica ahora en dicha colonia, pero a finales del siglo XIX quedaba en los límites de la traza urbana, por lo que no la considero dentro del 50% anotado. Las otras colonias donde se ubican actualmente los espacios que aparecen en las vistas son: Guerrero (iglesias de San Hipólito y San Fernando), Villa (iglesia del Pocito de Guadalupe), San Rafael (casa de los Mascarones), Tlatelolco (iglesia de Santiago), Mixcoac (hacienda de la Castañeda) y Chapultepec (el Castillo).

1 Estudio de Suárez (1880)	4 Jardín de la Catedral	12 Academia de San Carlos desde 1791
2 Casa donde recibía suscripciones (1883)	5 Nacional Monte de Piedad	13 Sede de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres en 1872
3 Domicilio donde vivía antes de casarse (1884)	6 Exconvento de la Enseñanza	
	7 Iglesia del Carmen	
	8 Mercado de Santa Catarina	
	9 Iglesia de Balvanera	
	10 Iglesia de la Santísima	
	11 Calle 5 de mayo y Teatro Nacional	

El margen espacial en que se desarrolló la fotografía abre la posibilidad de que haya aprendido pintura y fotografía en escuelas ubicadas allí. Además, en el momento en que debió formarse según su edad, no existían aún opciones de educación especializada en los oficios que practicó, que dieran cabida a las mujeres.²¹

Otra hipótesis, compartida por Rebeca Monroy y Gustavo Amézaga, es que María Guadalupe Suárez pudo haber trabajado como ayudante o asistente de un profesional de la cámara en algún estudio. En el caso de Suárez, este fotógrafo pudo ser Jesús Álvarez Leal, por las coincidencias en las locaciones en que ubicaron sus gabinetes. Pues desde el establecimiento de las primeras firmas estos espacios fungieron como lugares de formación para futuros fotógrafos que, después de dominar la técnica, emprendieron sus propios negocios, como explican Casanova y Debroise (1989): “La estructura del estudio fotográfico reproduce la de cualquier taller artesanal y, no pocas veces, después de varios años de labor, el asistente se establece por su cuenta llevándose parte de la clientela de su antiguo patrón” (p. 40).

Al practicar la pintura previamente, María Guadalupe pudo transitar hacia el oficio de la fotografía de manera más directa, pues ambas prácticas guardan relación en varios sentidos. En primer lugar, se trata de dos métodos para crear imágenes, sus objetos resultantes eran demandados por un determinado público y compartieron cánones compositivos para la construcción de los mensajes visuales. Además, vale la pena recuperar el hecho de que muchas pintoras y pintores de la época alrededor del mundo, miraron en la fotografía el “siguiente paso” en la generación de imágenes (Massé, 1993;

²¹ Aunque había ciertos espacios dedicados a la educación general de las féminas en la época, como el Colegio de la Paz, con orígenes en la Colonia, financiado por el sector privado como institución de beneficencia: “ofrecía, además de la primaria elemental y superior, cursos de ‘idiomas, oficios, artes y empleos propios de la mujer’. Tenía alrededor de mil alumnas y muchas de las egresadas trabajaban en oficinas y escritorios comerciales” (Bazant, 2006: 122). Ofrecía educación básica (escritura, aritmética, música y pintura), así como posada a las niñas, y las aceptaba hasta con 25 años (Muriel, 2004: 257-266).

Almeida, 2021). Pero, sobre todo, la fotografía fue una práctica novedosa y redituable en la que valía la pena invertir recursos con vistas a construir un negocio.

En México, por ejemplo, las trayectorias de algunos de los fotógrafos con estudio en la capital, coincide en uno de sus puntos de origen, la Academia de San Carlos, donde algunos de ellos se formaron como grabadores, pintores o dibujantes (Massé, 1993: 30). Esta relación es explicada por Sergio Estrada (2005) de la siguiente manera:

[...] fueron los discípulos de la Academia, quienes primeramente lograron integrar a sus labores artísticas la innovación fotográfica, para obtener de ella algún provecho (p. 282).

El primer alumno que entró al mundo de la fotografía fue Joaquín Díaz González, quien aún estudiaba cuando abrió en 1844 un estudio de daguerrotipia y pintura, el cual funcionó por corto tiempo (convirtiéndose así en el primer mexicano en tomar dicha profesión)” (p. 283).

En este contexto, y al ser una de las primeras escuelas de arte en la ciudad y en el país, es probable que María Guadalupe haya tomado lecciones de pintura en la Academia de San Carlos; aunque, como se verá más adelante, la escuela no admitió mujeres formalmente sino hasta alrededor de 1886 (Báez Macías, 1993). No obstante, antes de ese año la Academia integró a algunas de ellas de manera extraoficial y limitada, sobre todo en la clase de dibujo, debido a las solicitudes femeninas que recibió desde 1841 (Fuentes, 1990: 1-2). Otra posibilidad de espacio de formación en pintura para Suárez, la constituye el Colegio de Artes y Oficios, que integró una escuela especial para Mujeres desde 1871; sin embargo, la enseñanza de la pintura no siempre estuvo presente en sus programas. En cambio, desde su creación esta escuela integró en sus planes de estudio a la fotografía, por lo que es más factible que María Guadalupe se formara allí en el uso de la cámara.

Aun cuando no se localizaron los registros de que María Guadalupe Suárez estuviera inscrita en las escuelas antes mencionadas, vale la pena explorar, a manera de ejemplo, el desenvolvimiento de dichas instituciones en los años que atañen al presente estudio. Estamos a la espera de que aparezca algún documento que nos indique más detalles de su formación como pintora y fotógrafa.²²

²² La investigadora Laura Castañeda ha explorado profusamente en los documentos históricos de la Academia de San Carlos en busca de Suárez; sin embargo, no ha sido posible hallar algún registro en el que aparezca (Castañeda, entrevista del 13 de agosto de 2020).

Academia de San Carlos

La Escuela Nacional de Bellas Artes²³ se ubicó desde 1785 en la Antigua Casa de Moneda, en la Ciudad de México, y a partir de 1791 en su dirección actual en la calle de Academia número 22, a tres cuadas de la casa donde Suárez recibía a sus clientes, a seis de su estudio y a siete calles de donde vivió antes de casarse (**Figura 3**). La dinámica que primó en dicha escuela fue el seguimiento a los estatutos europeos del arte, utilizando materiales producidos o editados en Europa para complementar las lecciones, o incluso trayendo maestros desde diferentes partes del mundo. Como parte de la formación de sus estudiantes y de acuerdo con sus méritos, se asignaron “pensiones” o becas de dos tipos: en la propia Academia o para completar los estudios en el extranjero, principalmente en Francia, España e Italia, como ocurrió, por ejemplo, con Luis Campa, quien durante su estancia también estuvo encargado de “adquirir instrumentos para su clase de grabado” (Báez Macías, 2002 y Massé, 1993).

Así, en la época estimada para la realización de los estudios de Suárez en la capital (entre 1870 y 1880), proliferaron en la Academia los maestros europeos, entre quienes sobresale la influencia del catalán Pelegrín Clavé y Roqué (1811-1880), como “[uno] de los artistas que formaron y dieron identidad a la escuela de pintura mexicana” (Meza, 2019: párr. 2). Clavé dirigió la Academia y dio clases de pintura allí de 1846 a 1867, siendo también maestro particular de varias mujeres aristócratas, como proponen las historiadoras Julia Valdés (Villanueva, 2021: 190) y Anne Staples (2015: 144). Pese a la cercanía con las élites locales, que privilegiaron a algunos de estos maestros otorgándoles prestigio, es importante valorar su testimonio pictórico, y, en el caso de Clavé, su incidencia en las reformas de la enseñanza debido a su interés por expandir el campo artístico, por ejemplo, mediante fomentar la decoración mural como alternativa de trabajo para futuras generaciones (Meza, 2019: párr. 4).

Sin embargo, esta posibilidad fue real aparentemente solo para los hombres por mucho tiempo, pues, como relata Elizabeth Fuentes:

²³ Así llamada entonces, la Academia de San Carlos tiene sus antecedentes en la Escuela de Dibujo Provisional, fundada en 1781. Ha tenido varios nombres y desde 1910, forma parte de la Universidad Nacional. Desde 1979 alberga parte de los estudios de posgrado de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, denominada desde 2014 Facultad de Artes y Diseño (Ver Báez Macías, 2002).

Desde sus orígenes la prestigiada Academia de San Carlos no consideró en sus estatutos la posibilidad de ingreso de mujeres a sus aulas. [...] Aun así, fue la Academia [...] la primera que aceptó, no exenta de polémica, la presencia de la mujer como alumna. (2019: 11)

A pesar de las restricciones, desde 1849 se realizaron en la Academia exposiciones de pintura en las que las mujeres participaron con su obra (Villanueva, 2021: 191). En la primera de estas muestras destaca la participación de Ángela Icaza, pintora de quien se tienen pocos datos aún, pero cuya firma fue descubierta en 2019 en una obra que data aproximadamente de mediados del siglo XIX (Universidad de Guanajuato, s/f).²⁴ De esta suerte, si Guadalupe Suárez estudió aquí, es muy probable que lo hiciera, como dijimos, en uno de los talleres libres y no con una matrícula oficial, pues la entrada de las mujeres al ámbito público, y de manera particular a la educación universitaria, aún no estaba permitida. Y si ya para entonces la pintura, la música, la escritura y otras actividades “íntimas y solitarias” eran consideradas oficios adecuados para las mujeres, fue por la posibilidad de practicarlas en privado y no necesariamente en las escuelas de arte (Infante, 2013: 274).

Escuela de Artes y Oficios en la Ciudad de México

Respecto a los espacios para el aprendizaje de la fotografía por parte de mujeres, José Antonio Rodríguez anotó que uno de los lugares de donde egresaron las primeras fotografías fue el Colegio de Artes y Oficios en la Ciudad de México (2012: 25). Si bien el nombre de María Guadalupe Suárez no aparece asociado a esta institución, tampoco figuran otras escuelas que enseñaran la disciplina a ellas en esa época y lugar.²⁵

El surgimiento de este tipo de colegios en México ocurrió durante la década de 1840 para atender a un sector vulnerable de la población: hombres pobres, sin acceso a la educación, huérfanos de padre debido a las sangrientas revueltas nacionales y al ambiente violento que se vivía.²⁶ Generalmente fueron soldados quienes solicitaron

²⁴ La obra se titula “Retrato de una enajenada” y pertenece al Museo de la Universidad de Guanajuato (UG) <https://www.ugto.mx/mug/noticias/descubren-obra-de-la-pintora-mexicana-angela-icaza-en-la-ug>

²⁵ Lo común fue que en los primeros estudios de fotógrafos extranjeros sus asistentes comenzaran a formarse como “maestros de la lente” para luego independizarse (G. Amézaga, entrevista del 9 de diciembre de 2020).

²⁶ El ambiente del siglo XIX mexicano queda ilustrado en la obra literaria de Ignacio Manuel Altamirano, en cuyas novelas “evidencia los males que aquejan al país, como el militarismo, la educación deficiente, los desajustes sociales que dejan como saldo lamentable la proliferación de asaltantes, bandidos, malhechores de profesión, causas directas de las cruentas guerras internas” (Millán, 1986: XIII).

ingresar, pero también hubo madres viudas, tutores o hermanas mayores proponiendo a sus hijos/pupilos/hermanos como beneficiarios de esta iniciativa. Pensando en dicho grupo social, el gobierno alentó la creación de las Escuelas de Artes y Oficios con opción de internado para brindarles la posibilidad de contar con un techo y, al mismo tiempo, adiestrarse en algún oficio para poder trabajar en el futuro (González, 2012: 160-162).

Así, la Escuela de Artes y Oficios se define como una: “institución educativa dedicada a la enseñanza de las artes aplicadas y de los oficios artísticos. [...] es un tipo de formación profesional que prepara para el desempeño de actividades artesanales y artísticas” (UNAM, s/f: párr. 1), y su evolución en México es la siguiente:

[...] se conoce de una primera escuela de artes y oficios, fundada en 1843, por influencia de Lucas Alamán. Sin embargo, la inestabilidad por la que atravesaba el país impidió que esta escuela tuviera un buen desarrollo. Posteriormente, en 1856, Comonfort decretó el establecimiento de una Escuela Industrial de Artes y Oficios, que tampoco tuvo un buen desarrollo. [...] no fue sino hasta la República Restaurada en que esta escuela empezó realmente a funcionar. [...] en 1872 se inauguró el primer taller de herrería, además de los de carpintería, ebanistería, cantería, tipografía, *fotografía* y alfarería, entre otros. En ese mismo año, se fundó la *Escuela de Artes y Oficios para mujeres* [énfasis agregados]. (UNAM, s/f: párr. 2)

En la Ciudad de México, la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres existió desde 1871, al parecer como una escuela piloto: “sin un local propio, sin planes y programas de estudio oficiales” (Castillo, 2011: 1). Pero se sabe que, aunque los talleres impartidos allí variaban intermitentemente, casi siempre y desde sus inicios se incluyó a la técnica fotográfica²⁷ (**Figura 4**), y durante algunos periodos también se enseñaba pintura.

Cabe destacar el dato que ofrece la investigadora Emma Cecilia García Krinsky sobre el tema, quien menciona que la clase de fotografía en estas escuelas fue dirigida durante 28 años (1871-1899) por el mismo profesor, José Siliceo (2012: 13). Lo cual representa una vía más para exploraciones futuras sobre la formación de Guadalupe Suárez, pues la permanencia del maestro hace muy probable que exista alguna vinculación con la fotógrafa si ella estudió allí.

En su apertura, la escuela para mujeres tuvo que ocupar “una casa particular situada en el número 10 de la calle del Coliseo (hoy Bolívar)”, no obstante, resulta de interés que en 1872 cambió su domicilio al “número 12 de la calle de Chiquis, (hoy

²⁷ Esto responde al enfoque técnico de la escuela, que pretendía dotar de herramientas laborales a las alumnas. La enseñanza de la fotografía se integró a veces como parte de la clase “Química aplicada a las artes”, donde también se adiestraba, por ejemplo, en la elaboración de perfumes (Castillo, 2011: 6).

Academia)” (Castillo, 2011: 3), permaneciendo allí al menos hasta 1883 (*Nueva Guía del Viajero en México*, 1883: 12). Este último dato ubica a la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres justo al lado de la Academia de San Carlos. Si María Guadalupe Suárez aprendió fotografía allí y pintura en la Academia, habría que explorar comparativamente su situación socioeconómica al estudiar uno y otro oficio. Pues, si tomamos en cuenta la posición de élite de la Academia de San Carlos, haber estudiado en ella, aunque fuera de manera extraoficial, contrasta demasiado con hacerlo en la Escuela de Artes y Oficios, por el propósito y particularidades de este tipo de escuelas expuestos antes.

Figura 4. Programa de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (1879)

<i>Clases</i>
Gramática castellana
Geografía
Escritura
Idioma francés
Aritmética
Álgebra
Geometría
Trigonometría rectilínea
Dibujo de la estampa
Dibujo de ornato
Dibujo modelado
Física y nociones de mecánica
Dibujo lineal y de máquinas
Química general
Química aplicada a las artes
Música vocal e instrumental
Gimnasia
<i>Talleres</i>
Herrería y cerrajería
Carpintería y ebanistería
Tornaría en sólidos, huecos y rechazados
Artes cerámicas. Alfarería
Cantería
Galvanoplastia
Fotografía
<i>Obras de texto</i>
Instrucción primaria: <i>Compendio de gramática castellana</i> por Quirós, reformada. <i>Elementos de aritmética</i> , por Navea. <i>Elementos de geografía</i> , por Antonio García Cubas.
Matemáticas, primer año: <i>Elementos de aritmética</i> , por Navea, y <i>Tratado elemental de matemáticas para el uso de los alumnos del Colegio Militar de la República</i> . Para el segundo año: la segunda obra.
Física: Ganot, última edición, y la <i>Introducción al estudio de la física</i> , por Ladislao de la Pascua.
Química, primer año: <i>Química aplicada a la agricultura y a las artes</i> , por el doctor Stokehardt. Para el segundo año: <i>Nuevo tratado industrial</i> , por Wagner.
Francés, primer año: <i>Ollendorff</i> , última edición de Desfontaines, y moral práctica. Para el segundo año: <i>Gramática francesa</i> , por Noel y Chapsal, y <i>Ejercicios franceses</i> , por el mismo autor.
Música: Métodos de Gómis, Panzeron, Berito y Lecoupée.

Fuente: *Periódico quincenal de la Escuela Nacional de Artes y Oficios*, primero de enero de 1879, p. 3.

Nota. Citado por Milada Bazant (2006: 126).

El contraste referido caracteriza no solo el caso hipotético de Suárez sino el desbalance general que se vivió en la época: se podía respirar un ambiente proclive a la modernidad, pero al mismo tiempo padecer profunda pobreza y caos. Esto, originado por una estabilidad aparente, insostenible por la marginación de amplios sectores de la

población (Salmerón y Aguayo, 2013). Este panorama puede enmarcar algún suceso definitorio en la historia de la fotografía que transformó su situación de vida (la muerte de su padre y luego de su madre, por ejemplo, calculadas entre 1880 y 1884); y a su vez, manifiesta el naciente cambio de paradigmas en la sociedad de esos años acerca de la educación y de la educación de las mujeres, especialmente en la capital mexicana.²⁸ Queda la tarea de confirmar los lugares exactos y/o maestros que formaron a María Guadalupe Suárez para dibujar mejor el contexto de esta etapa de su vida.

Ejercicio laboral

El inicio de la actividad profesional de María Guadalupe Suárez en el campo de la fotografía puede aproximarse hacia 1880 por dos razones: una es que la casa que utilizó para recibir las suscripciones a su álbum, Puente de Correo Mayor número 7 ½, aparece asociada desde 1880 con Jesús Álvarez Leal,²⁹ que representó legalmente a la fotógrafa como su curador.³⁰ Otra razón, tiene que ver con el hallazgo e identificación de una vista que retrata los vestigios prehispánicos recuperados de una excavación en el atrio de la Catedral Metropolitana (**Figura 39**) (Aguayo *et al.*, 2019). Como comentan los investigadores que identificaron la vista, ésta fue elaborada en los jardines contiguos al edificio.³¹ Sin embargo, durante el periodo de 1880 a 1882, las “piedras del Teocalli sangriento de Huitzilpoxthli [*sic*]” (como se menciona en la placa que aparece en la imagen), fueron exhibidas en dicho lugar antes de ser llevadas para su resguardo como patrimonio al Museo Nacional (Aguayo *et al.*, 2019: 19). Entonces, la fotografía de Suárez solo pudo haberse realizado durante este rango de tiempo, entre 1880 y 1882.

²⁸ El cambio en el enfoque educativo en relación con las mujeres tuvo algunos giros unos años después a partir de los congresos de instrucción de 1890 y 1891. Se procuró atender a la población adulta (mayor de 14 años) estableciendo escuelas para ellos, con atención especial a las féminas “proponiendo que se establecieran clases para ellas a una hora conveniente en el día” (Bazant, 2006: 103).

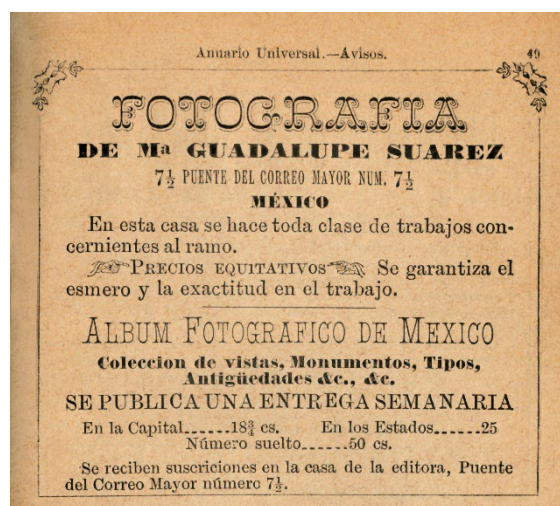
²⁹ Este nombre aparece en diferentes directorios de fotógrafos de la época con dicha dirección, el registro más temprano lo ubicó Gustavo Amézaga en su “Directorio de fotógrafos de la República Mexicana, 1860-1913” (inédito).

³⁰ Relación asentada en la solicitud de matrimonio (2 de noviembre de 1884) y en el registro de la boda civil (5 de enero de 1885) de María Guadalupe Suárez y Leopoldo Tenorio (*FamilySearch*, 2021). En estos registros también anota que Álvarez Leal fue un abogado casado y que vivía en Chiconautla número 3.

³¹ Durante el trabajo de campo guiado por la etnohistoriadora Leticia Ruiz Rivera, identificamos que se trató del jardín norponiente de la catedral, gracias a que aún se conserva parte del terminado de uno de los edificios que se ubican al fondo de la imagen de Suárez.

A principios de 1881 el periódico *La República* dio a conocer una nota titulada “La Srita. Guadalupe Suarez [sic]” (19 de enero), que fue replicada en los días consecutivos por *La Tribuna* (20 de enero) y por *La Libertad* (21 de enero) con ligeras variaciones. Por su parte, *La Libertad* publicó un artículo más donde se menciona a la fotógrafa: “La educación de las mujeres” (23 de enero de 1881). En estas publicaciones se elogia el trabajo pictórico de la autora y se anuncia que “dejará descansar los pinceles” para dedicarse al estudio fotográfico que abrió en la calle Chiconautla número 3, para el cual ella misma construyó los muebles (*La Libertad*, 21 de enero de 1881: 3). En el último escrito se refieren a Suárez como la primera mujer en montar un estudio en la capital y la reconocen por hacerse cargo de su madre y hermanos pequeños –su padre ya habría fallecido entonces– y se alienta a las mujeres a seguir y apoyar su ejemplo (*La Libertad*, 23 de enero de 1881: 2).

Figura 5. Anuncio de la firma María Guadalupe Suárez



Nota. © Filomeno Mata (ed.) (1883). “Fotografía de Mª Guadalupe Suarez” [anuncio]. *Anuario Universal*. Col. Gustavo Amézaga Heiras.

Como mencioné antes, además de Chiconautla número 3 otra dirección se vincula con el trabajo fotográfico de Suárez, la difundida como su domicilio comercial en el anuncio de 1883: “[...] se reciben suscripciones [sic] en la casa de la editora, Puente del Correo Mayor número 7 ½” (**Figura 5**). Ambas ubicaciones están incluidas en el directorio comercial de 1884, publicado en el *Anuario Universal* de Filomeno Mata. En la sección

de fotografía, Chiconautla aparece como dirección de Guadalupe Suárez (p. 573) mientras Correo Mayor se asocia con Jesús Álvarez (p. 572).³² Esta relación entre nombres y direcciones se repite en el directorio comercial que publicó Ireneo Paz en su *Nueva Guía del Viajero en México*, para 1885 (p. 9 y 72). En estos espacios, Suárez fungió como fotógrafa, editora y propietaria, lo cual asignó en los cartones donde montaba sus vistas, ya que, como podrá observarse más adelante, la necesidad de ser representada legalmente borró su nombre de los registros oficiales de propiedad.

Al ser nombrada en la prensa como la primera mujer en montar su propio negocio de fotografía en la capital, editar un álbum de su autoría y promocionarlo, su caso contrasta con el ambiente patriarcal de la época, pues el trabajo con la cámara se asoció casi exclusivamente al género masculino;³³ además, la edición y comercialización de vistas eran labores aisladas que generalmente realizaba alguien diferente al fotógrafo.³⁴

Aquí cabe destacar la particularidad de los formatos que Suárez utilizó, pues los papeles y cartones de sus vistas presentan ligeras variaciones de tamaño respecto a los formatos que se comercializaron en esa época. El investigador Gustavo Amézaga Heiras señala que, a pesar de la cercanía con el tamaño de los formatos *cabinet* y *princess*,³⁵ las vistas de Suárez se editaron en un soporte de cartón, cuyas medidas no coinciden con los que vendían en ese momento, lo que acentúa su originalidad como editora de imágenes, ya que al parecer mandó elaborar su propio soporte impreso. Al respecto, Amézaga señala que después de haberse editado varios álbumes o “colecciones de retratos” en la década de 1860 en formato *carte-de-visite* [fotografías en papel montadas en un soporte de cartón que medían alrededor de 6.3 × 10.2 cm], destaca el trabajo de Suárez, tanto por las medidas más grandes del cartón y papel fotográfico, como por ser la única recopilación de vistas editadas en ese formato.³⁶

³² Jesús Álvarez Leal aparece también encabezando este directorio comercial en la sección de abogados, con la dirección de Chiconautla número 3 (*Anuario Universal*, 1884: 489).

³³ Rasgo que desarrollaremos más adelante en los apartados sobre las colegas mujeres y sus derechos.

³⁴ El ambiente laboral de la época en torno a las vistas fotográficas se comenta con mayor atención en el tercer apartado del capítulo 3, sobre el análisis visual y comparativo de las vistas arquitectónicas.

³⁵ El formato *cabinet* (así llamado en Francia, “tarjeta álbum” en España y “tarjeta americana” en Estados Unidos) mide 10.8 x 16.8 cm (Sánchez Vigil, 2019: 424) aunque también aparece con 14 x 10 cm (Lavédrine, 2009: 120 y Tomasini, s/f: 18); el formato *princess* mide 5 x 9 cm (Sánchez Vigil, 2019: 424).

³⁶ El auge de las *carte-de-visite*, o tarjetas de visita, es abordado por Amézaga en su artículo “Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. XLII, núm. 117, 2020).

Del trabajo de la fotógrafa se conocen dos composiciones tipográficas de sus cartones (**Tabla 12**), por lo que al menos debió mandar imprimir dos series de soportes para sus vistas de la Ciudad de México. Hasta el momento no se ha podido localizar el que utilizó para sus retratos comerciales u otros géneros que pudo haber trabajado.

Las vistas de plena autoría de María Guadalupe Suárez fueron elaboradas en su estudio entre octubre de 1881³⁷ y enero de 1883, año en que apareció el anuncio con el que se promocionó su trabajo en el *Anuario Universal* (**Figura 5**). Aunque la mayoría de las imágenes que le conocemos son vistas arquitectónicas, gracias a la información asignada en la nota comercial del anuario sabemos que también produjo tipos y registró monumentos y antigüedades. También, según una de las publicaciones en *La Libertad*, Suárez hizo “retratos magníficos al precio de doce y medio centavos cada uno” (21 de enero de 1881: 3). En fin, como lo declara ella misma en su anuncio, en su casa fotográfica se hizo “toda clase de trabajos concernientes al ramo”, coincidiendo con la versatilidad recurrente entre sus colegas de la época.

Otro elemento que corresponde con la convención del momento en el negocio de las vistas fotográficas es que las imágenes de Guadalupe Suárez pertenecen a una serie, en este caso, al *Álbum Fotográfico de México* en su edición económica, según se puede leer en el sello impreso en los soportes secundarios. Pero aquí, *álbum* no significa el objeto de coleccionismo o almacenamiento que conocemos hoy, sino la manera en que los editores de la época designaban a una serie de fotografías que tenían el mismo formato y que conformaban un conjunto a comercializar (Aguayo y Padilla, 2013: 38 y G. Amézaga, entrevista del 9 de diciembre de 2020).

A semejanza de la mayoría de los fotógrafos que editaron álbumes, Suárez promocionó a través de la prensa su colección y sus servicios fotográficos, pero sus vistas tuvieron un soporte individual de tamaño irregular, como vimos antes. Se dirigió a público de la capital y del interior de la república mexicana, ofreciendo entregas semanales con opción de suscripción. No sabemos si también comercializó sus vistas en el exterior, como hacían muchos de los fotógrafos que trabajaban en México en ese momento, pero su inclusión en el *Almanaque Estadístico de las Oficinas y Guía de Forasteros y del*

³⁷ La vista publicada más tempranamente, hasta ahora, es del 24 de octubre de 1881 y retrata a la iglesia de San Hipólito (**Figura 15**). Además, la fotografía del Jardín de la Catedral (**Figura 43**), comentada antes, puede ser anterior (1880-1882) según los hallazgos de Aguayo *et al.* (2019).

Comercio de la República 1881-1882 (1882), en la *Nueva Guía de México* (1882) y en la *Nueva Guía del Viajero en México* (1885) dirigidas a visitantes nacionales y extranjeros, abre la posibilidad de que sus imágenes tuvieran o buscaran tener ese alcance.

Hasta ahora no se ha encontrado obra de la autora posterior a 1883, pero algunas de sus vistas fueron reprografiadas en negativos de nitrocelulosa por la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, cuando formaban parte de su acervo en la Fototeca Constantino Reyes-Valero. Estos materiales son copia de cuatro de las vistas que ahora resguarda la FN y, además, hay una reprografía de una vista de la cual no se conserva el positivo original, que retrata al Exconvento de la Enseñanza (**Figura 34**).

Situación política

María Guadalupe Suárez tenía entre 21 y 24 años de edad cuando realizó las fotografías que son el motivo de esta investigación, aún no alcanzaba la mayoría de edad según la legislación del momento (Arrom, 1981: 504-505). El periodo de publicación de sus vistas (ca. 1880-1883) se enmarca temporalmente en el gobierno de Manuel González,³⁸ que duró de 1880 a 1884. Estos años se han percibido muchas veces como un paréntesis en el largo gobierno de Porfirio Díaz, quien “en atención al principio de no reelección contenido en el Plan de Tuxtepec” (Kuntz y Speckman, 2010: 470) después de su primer periodo de gobierno traspasó pacíficamente la presidencia a su secretario de Guerra y Marina -y también su compadre- el general González.

Sin embargo, algunos estudiosos del tema (Garner, 2010; Salmerón y Aguayo, 2013; Gantús, 2013) han hecho énfasis en que la presidencia de González no puede reducirse a mera continuidad o estrategia de afianzamiento del poder político de Díaz, sino que tiene particularidades que requieren mayor análisis. Por ejemplo, el contraste entre estabilidad y caos del inicio y fin de su gobierno. María Guadalupe Suárez fue testigo de estos hechos y en sus fotografías es posible vislumbrar su posición/respuesta ante ellos, pero antes de mirar sus imágenes contextualicemos el escenario.

³⁸ José Manuel del Refugio González Flores (Tamaulipas, 1833 - Estado de México, 1893). Militar y político mexicano que participó en varias batallas como conservador y se cambió al bando liberal durante la intervención francesa. Además de sus rangos militares, sector en el que llegó a ser General de División, antes de ser presidente de México, ocupó cargos como: gobernador interino de Michoacán, ministro de Guerra (en el primer mandato de Porfirio Díaz), y después, gobernador de Guanajuato (hasta su muerte).

Al inicio de la presidencia de González se gozó de cierta estabilidad, pero a partir de la segunda mitad de su periodo cometió errores clave que desprestigliaron su gestión: “con el fin de aliviar la escasez de moneda fraccionaria, lanzó una moneda de níquel que debía sustituir a la de plata, pero que, debido a su escaso valor, fue rechazada por el comercio” (Kuntz y Speckman, 2010: 471). Este hecho provocó varios motines en la capital durante el último año del gobierno gonzalista, que manifestaron un rotundo rechazo a la propuesta: “En diciembre de 1883, el diputado Vicente Riva Palacio había llamado desde la tribuna de la Cámara a quemar las máquinas que servían para acuñar la repudiada moneda de níquel.” Lo cual sucedió unos días después en el zócalo (Salmerón y Aguayo, 2013: 22). En ese mismo año de 1883, ante la situación crítica de las finanzas públicas del país, González comisionó en secreto a un intermediario...

[...] para negociar la reanudación del pago de la deuda inglesa, con vistas a obtener un préstamo [...] El hecho provocó reacciones muy negativas no solo porque se filtró a la prensa antes de que el gobierno lo hiciera público, sino porque la negociación comprendía solamente una parte de la deuda nacional y [...] los términos del acuerdo eran muy desventajosos, lo cual despertaba sospechas de corrupción. (Kuntz y Speckman, 2010: 471)

Además, un hecho particularmente significativo para comprender la potencia con que en los años venideros el futuro gobierno tomaría control de los medios impresos, fue que en este periodo González reformó el artículo 7º constitucional para coartar la libertad de prensa mediante la llamada Ley Mordaza, “pues eran tantos los ataques a su persona [...] por la serie de supuestos abusos de poder y mala conducta personal, que procedió a limitar dicha garantía individual” (Almendaro, 2005: 52).

En contraste con estos acontecimientos, es posible también rastrear aportaciones al desarrollo económico del país durante esta gestión. Además de dar seguimiento y en algunos casos concluir los planes comenzados en el gobierno tuxtepecano, González inició proyectos propios medulares para el México de hoy.³⁹ Igualmente, sus intenciones se concretaron en hechos como: “el establecimiento de instituciones bancarias (como el

³⁹ Por ejemplo, bajo el mandato de González, su secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, inició en septiembre de 1882 las gestiones para fundar la Escuela Normal de Profesores; proponiendo al periodista, escritor y maestro Ignacio Altamirano para formular el proyecto, que sería aceptado y oficializado hasta el 2 de octubre de 1886. (Bazant, 2006: 130)

Banco Nacional de México)⁴⁰ y la expedición de la Ley de Colonización, que dio mayor impulso a la política de deslindes [...]” (Kuntz y Speckman, 2010: 471).

La obra de Suárez se vio influenciada tanto por la continuación del emprendimiento modernizador de Díaz como por las decisiones gonzalistas, que generaron cambios estructurales en la ciudad, cuyo testimonio son las construcciones arquitectónicas que prevalecen hasta ahora, atravesadas por las distintas dinámicas que desde entonces las rodean. Sin embargo, en algunos casos estas edificaciones desaparecieron por completo con el paso del tiempo, y las vistas que hizo María Guadalupe Suárez de ellas son el único testigo de su transformación e incidencia en la dinámica de crecimiento que ha caracterizado a la ciudad hasta nuestros días.

Comercialización de las vistas de María Guadalupe Suárez

Aunque no es extraño que María Guadalupe Suárez comercializara sus imágenes como parte de un álbum, pues la venta de este tipo de compendios estuvo en boga entonces (Casanova, 2005), es necesario observar las condiciones en que éste fue promocionado, para aproximarnos a las intencionalidades posibles del trabajo de la fotógrafa.

Tanto en la fotografía de la burguesía porfiriana (1876-1910) [...] como en la fotografía del pueblo, los personajes [o referentes fotografiados] que allí aparecen toman su valor como individuos en función de lo que les rodea; y lo que les rodea no es solo el lugar físico en que aparentemente fue tomada la fotografía, sino que es la noticia en que la imagen se inserta: la diagramación editorial y desde luego el lugar social, económico y político que la política editorial le otorga. (Arnal, 1998: 60)

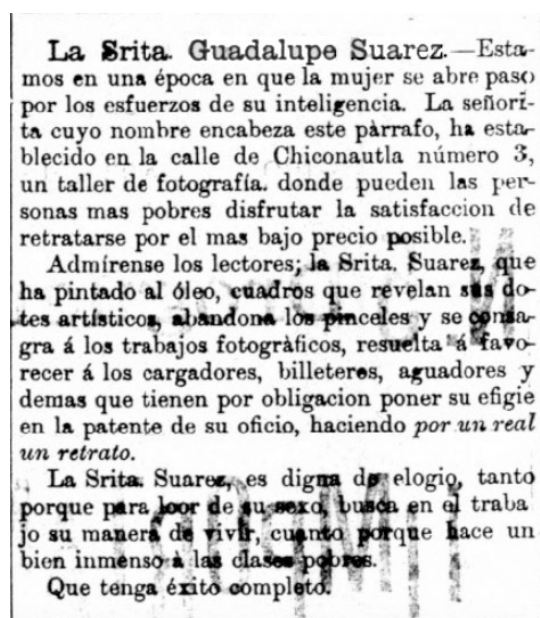
A pesar de no hallar las vistas de Suárez publicadas en la prensa de su época, pues aún no era común encontrar fotografías como parte de las composiciones editoriales debido al alto costo de los recién descubiertos procesos técnicos para la reproducción masiva de imágenes,⁴¹ se conocen hasta ahora 9 menciones de su nombre, distribuidas

⁴⁰ La creación de este banco fue parte de la estrategia gonzalista ante la profunda crisis económica y política en la que, entre otros acontecimientos, se dio el quiebre del Monte de Piedad, como se describe en el análisis de la vista que retrata este edificio, en el siguiente capítulo (Salmerón y Aguayo, 2013: 24).

⁴¹ Una de las pocas excepciones es el primer volumen de *México a través de los siglos* (1884), obra coordinada por Vicente Riva Palacio en la que participaron los fotógrafos: “Lorenzo Becerril, Désiré de Charnay, y la firma Gove & North [...]”. [Donde] se imprimieron fotografías en la misma página que el texto con la técnica de Meisenbach” (Aguayo y Padilla, 2013: 48). Fue hasta después de una década, en 1894, cuando se creó una de las primeras publicaciones semanales con fotografías: *El Mundo*, fundada por Rafael Reyes Spíndola. Esta innovación generó una dinámica diferente en la recepción de las imágenes fotográficas, pues el semanario: “funcionó como medio de difusión de actualidad fotográfica y catálogo de los fotógrafos activos en el país. [En él] se comenzó a dar crédito a los autores, entre los que destacan: Emilio Lange, los hermanos Vallete, Octaviano de la Mora, Fernando Ferrari Pérez, Guillermo Kahlo, los

en 3 periódicos y 3 publicaciones periódicas de otra índole. En estos impresos la fotografía y su trabajo fueron promocionados sin incluir reproducciones de sus imágenes. Los periódicos fueron: *La República*, *La Tribuna* y *La Libertad* (entre el 19 y 23 de enero de 1881); y las otras publicaciones fueron: el *Almanaque Estadístico de las Oficinas y Guía de Forasteros y del Comercio de la República 1881-1882*, la *Nueva Guía de México* editada por Ireneo Paz y Manuel Tornel (en su edición de 1882 y en la editada únicamente por Paz en 1885) y dos menciones en el *Anuario Universal* que editó Filomeno Mata (1883 y 1884).⁴² A continuación, revisaremos sus características:

Figura 6. Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en ‘*La República*’



Nota. *La República*, 19 de enero de 1881. Material facilitado por Gustavo Amézaga Heiras.

La República y La Tribuna

Las notas que los diarios *La República* y *La Tribuna* publicaron sobre “La Srita. Guadalupe Suarez [sic]”, fueron localizadas recientemente por el investigador Gustavo Amézaga Heiras, a quien agradezco compartirme generosamente estos materiales. Estos textos se publicaron con un día de diferencia (19 y 20 de enero de 1881,

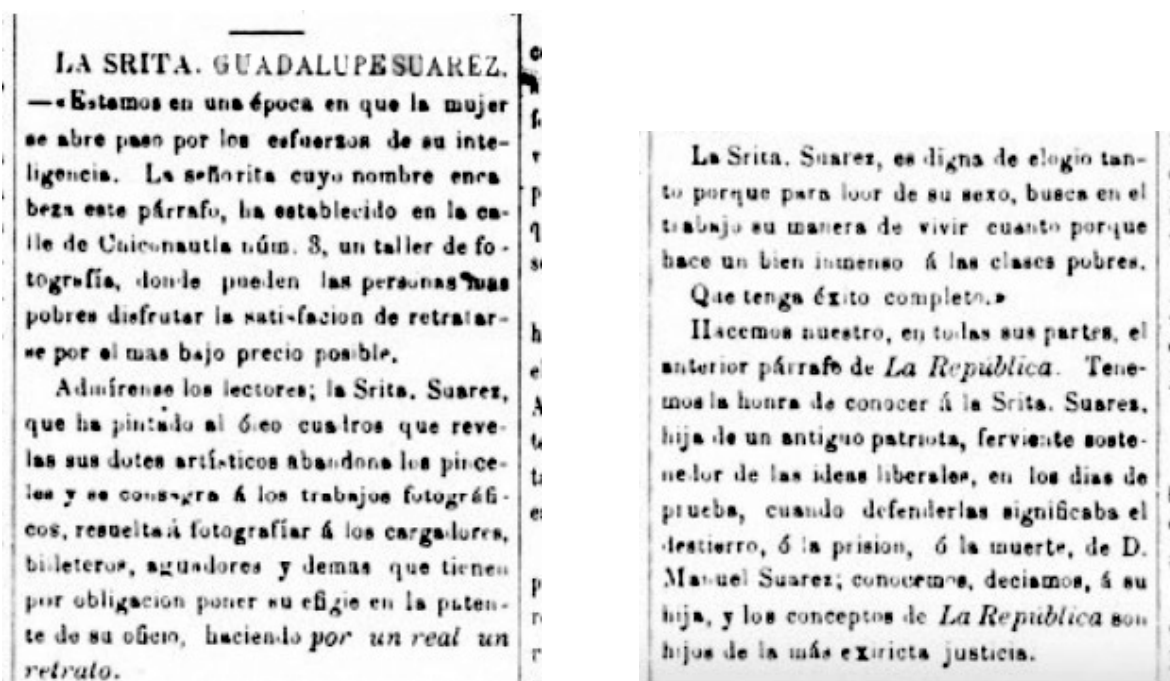
hermanos Torres, los hermanos Schattman, Antíoco Cruces y Luis Campa. [...] El fotógrafo de la casa era Manuel Ramos, quien a partir de 1900 comenzó a firmar sus obras.” (Rubio, 2017: 7)

⁴² En la edición de 1885-1886 del *Anuario Universal* que editó Filomeno Mata, no aparece el nombre de Suárez, pero sí el de su curador, el abogado y fotógrafo Jesús Álvarez Leal.

respectivamente) y aportan datos de sumo interés para comprender algunos aspectos de la producción de la fotógrafa y de su historia.

Aquí, salta a la vista el acontecimiento del “abandono” de los pinceles por parte de Suárez para “consagrarse a los trabajos fotográficos”, que queda confirmado también en la nota de idéntico título publicada de manera consecutiva, el 21 de enero del mismo año, en *La Libertad*, como hemos visto. Además del cambio de profesión, a partir de estas publicaciones es posible saber que María Guadalupe no sólo trabajó el género de las vistas arquitectónicas que le conocemos, sino que realizó retratos, y dirigió este trabajo hacia un público específico, “las clases pobres”: “cargadores, billeteros, aguadores y demás...”. Esto se relaciona con la primera ubicación de su estudio, localizada en Chiconautla número 3, que analizamos en el tercer apartado del capítulo 3 de este trabajo, pero de la que queda claro que se trató de una calle donde interactuaban moradores y vecinos de estratos económicos medio y bajo.

Figura 7. Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en 'La Tribuna'



Nota. *La Tribuna*, 20 de enero de 1881. Material facilitado por Gustavo Amézaga Heiras.

En la nota de *La Tribuna* (Figura 7), publicada un día después de la aparecida en *La República*, se reproduce tal cual esta última y se agrega un párrafo revelador que nos

da noticias acerca del padre de la fotógrafa, don Manuel Suárez, describiéndolo como “un antiguo patriota, ferviente sostenedor de las ideas liberales, en los días de prueba, cuando defenderlas significaba el destierro, o la prisión, o la muerte...”. No sabemos si fue el pensamiento liberal de don Manuel lo que causó su deceso, pero podemos intuir que sus ideas influyeron en la decisión de Guadalupe Suárez de “buscar en el trabajo su manera de vivir”, por lo que aparece como una figura moderna dentro del contexto del siglo XIX mexicano, realizando una profesión casi exclusiva para los hombres.

El origen de las publicaciones que a continuación veremos, donde se habla de Suárez también, coincide con la ideología que recién leímos se le reconoció al padre de la fotógrafa y que pensamos puede ser compartida por ella también.

La Libertad (1878-1884)

El periódico *La Libertad* fue fundado el 5 de enero de 1878 (Sánchez Rivera, 2007: 7) por el político, abogado, poeta y periodista mexicano Justo Sierra,⁴³ quien destaca en el contexto de la educación de las mujeres por haber propuesto ante la cámara de diputados y senadores: “que la mujer tuviera acceso a una forma de educación que se denominaba universidad [...] el lugar donde asistían los hombres para prepararse. Sierra buscaba que las mujeres pudieran educarse al mismo nivel que los hombres obteniendo los mismos títulos” (Segura, 2007: 30).

Este es uno de los hechos que reflejan la ideología detrás del trabajo editorial en este medio de información, que, a pesar de haber tenido diferentes directores en su historia, estuvo vinculado en sus distintas etapas con el pensamiento promovido por Sierra. Como se verá más adelante, esta ideología está estrechamente conectada con la doble inclusión del caso de la fotógrafa María Guadalupe Suárez en este periódico.

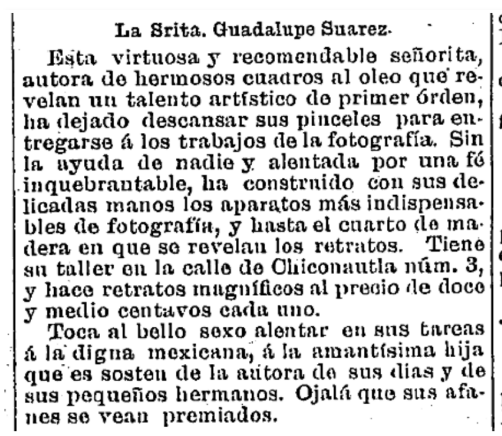
La Libertad fue dirigido entre 1881 y 1882 por el editor Jorge Hammeken.⁴⁴ El objetivo declarado de la publicación fue conjuntar todas las facciones políticas posibles

⁴³ Justo Sierra Méndez (Campeche, 1846 - Madrid, 1912) fue considerado uno de los fundadores del México moderno. Como liberal luchó al lado de Benito Juárez; luego adoptó la posición conservadora y durante el porfiriato fue subsecretario de Instrucción Pública. Apoyó después a Madero, fundó la Universidad Nacional de México (1910) y representó a México en España entre 1911 y 1912. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sierra_justo.htm

⁴⁴ Jorge Enrique Hammeken y Mejía (México, 1851 - ca. 1883). Fue “una suerte de mecenas de los intelectuales de su época” (Adame y Tello, 2020: párr. 3). Como editor, se declaró incondicional al gobierno de Manuel González desde el inicio de su mandato (Saez, 1986). Entre sus relaciones sociales destaca

para conciliarlas y lograr la paz pública, a fin de alcanzar el desarrollo económico que hacía tanta falta en México (Saez, 1986). Este medio significó la entrada del positivismo y de la *política científica*, que, según Charles Hale, “planteaba enfocar los problemas del país y formular sus premisas con base en la ciencia” (2002: 231). A través de sus publicaciones, *La Libertad* declaró estos principios para promover: “el ataque al liberalismo doctrinario o ‘política metafísica’, la defensa de un gobierno fuerte que contrarrestara las endémicas revoluciones y la anarquía, y el llamamiento a la reforma constitucional” (pp. 39-41).

Figura 8. Nota sobre la señorita Guadalupe Suárez en ‘*La Libertad*’



Nota. La Libertad, 21 de enero de 1881: 3. Hemeroteca Nacional.

En las ediciones donde Suárez es mencionada, la redacción de este periódico estuvo integrada por Carlos Olaguíbel y Arista, Leopoldo Zamora, J. E. Valenzuela, Francisco Bulnes, Agapito Silva, Aurelio Horta y el editor Hammeken. Al apreciar el perfil ideológico de los principales intelectuales que dirigieron y escribieron en este diario a través de los años, no es de extrañar que hubieran dado cabida entre sus páginas a comentar y abordar el trabajo de una mujer que ejecutaba una profesión casi exclusiva para hombres, subvirtiendo así la norma, y que se proyecta en la redacción de los textos con que la apoyaron.

que Porfirio Díaz apadrinó su boda en 1881 (*Genenonet*, 2021); y que en 1880 fue “padrino de duelo” del hermano menor de Justo Sierra, Santiago, cuando éste perdió la vida contra Ireneo Paz (Adame, s/f).

Desde su apertura, este diario fue financiado parcialmente por Porfirio Díaz, por lo que pudo mantener por algún tiempo el precio más bajo respecto de su competencia, logrando así posicionarse entre el público y legitimar el régimen de Díaz. Otra de las fuentes de financiación para *La Libertad* fueron los anuncios, que se designaban en la cuarta página del diario (Álvarez Garibay, 2011). Fue en páginas distintas (la segunda y la tercera) donde se publicaron artículos sobre nuestra fotógrafa: en el primero, titulado “La Srita. Guadalupe Suárez”, se elogió su talento artístico y se destacó el contraste de su delicadeza femenina con su carácter inquebrantable, planteando sus esfuerzos como merecedores de recompensa y aliento por parte de las demás integrantes del “bello sexo”.

Mediante esta breve nota (**Figura 8**), es posible conocer datos relevantes de la vida de la fotógrafa, recuperados en distintas partes de este trabajo, ya que constituye la fuente principal que, desde las primeras publicaciones contemporáneas sobre María Guadalupe Suárez, nos ha permitido conocerla. Pero aquí, quiero subrayar la manera en que el diario de finales del siglo XIX promocionó no sólo su trabajo sino su persona y lo novedoso de sostenerse económicamente a sí misma y a su familia. Para los autores de este escrito,⁴⁵ los “afanes” de Suárez fueron loables y modelo para otras mujeres, a pesar de que laborar en un campo como el fotográfico constituyó un acto disruptivo para una mujer de su época, ya que incluyó actividades consideradas “masculinas”.⁴⁶

En la segunda publicación aparecida en *La Libertad* (**Figura 9**), no se habla únicamente del caso de Suárez, sino que se utiliza su ejemplo y el de otra mujer emprendedora⁴⁷ para promover el giro de la educación de las mujeres hacia propósitos prácticos, según el pensamiento positivista, que les permitieran “trabajar para vivir”. Esto implicaba otra ruptura, ahora respecto a la preparación tradicional que recibían las féminas, quienes eran alentadas por la sociedad, entre otras cosas, a ver como un medio de subsistencia al matrimonio, que según el ideario del periódico debía entenderse más

⁴⁵ La nota no está firmada, pero el editor fue Jorge Hammeken (referido en la nota al pie anterior).

⁴⁶ Esto, por las implicaciones técnicas de la fotografía de entonces: grandes aparatos (entre cámaras, tripiés y cuartos de revelado transportables), tiempos de exposición prolongados, la necesidad de encuadres muy abiertos para captar edificios completos (que supuso realizar distintas pruebas desplazando los materiales), y, sobre todo, el hecho reprobable para una mujer en esa época de tener que trabajar en exteriores.

⁴⁷ “[...] la Srita. María de Jesus Siliceo [*sic*], hija del distinguido periodista D. Agustin, [que] se decide á [*sic*] dar lecciones de música para ayudar al sostenimiento de su angustiada familia” (23 de enero de 1881: 2).

bien como “un medio para satisfacer las nobles aspiraciones del corazón [y] los llamamientos de la vida” (23 de enero de 1881: 2).

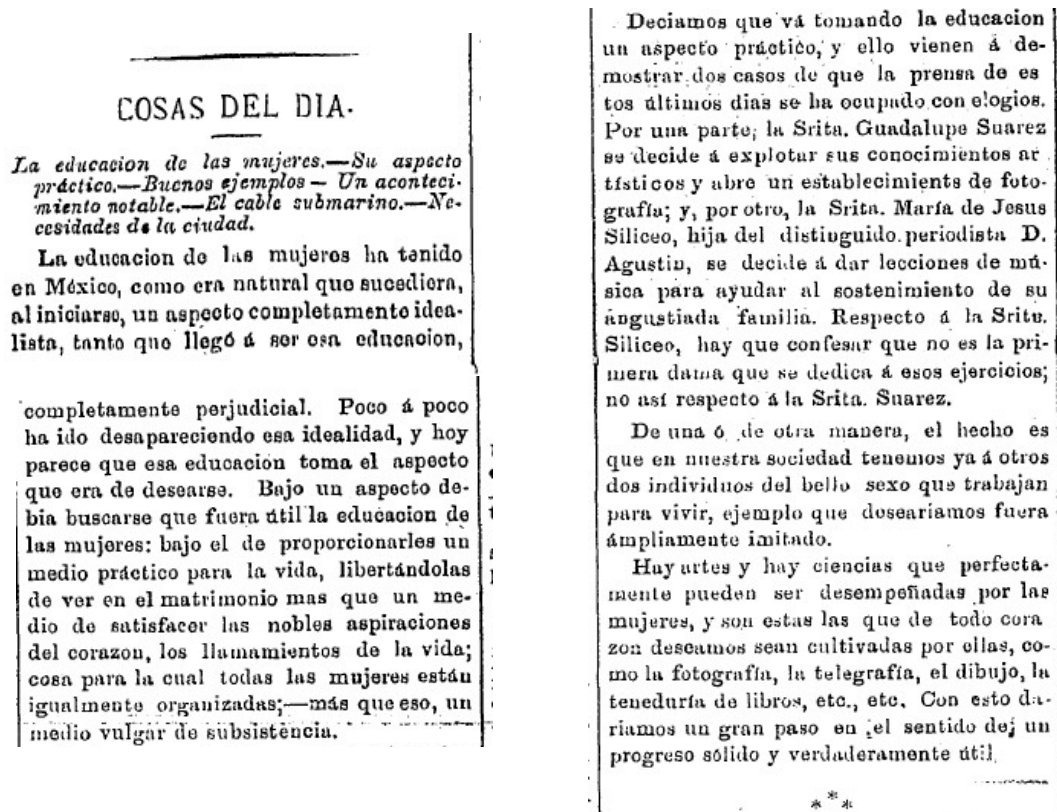
En este texto, que forma parte de la sección “Cosas del día”, firmada por Agapito Silva,⁴⁸ se menciona indirectamente que ninguna otra mujer se había dedicado a las labores que realizó la señorita Suárez: “Respecto a la Srita. Siliceo, hay que confesar que no es la primera dama que se dedica á [sic] esos ejercicios [dar lecciones de música para ayudar a sostener a su familia]; no así respecto á la Srita. Suarez [sic].” También se refiere en la nota que los casos de ambas mujeres habían sido elogiados recientemente por la prensa, lo cual nos indica, en el contexto de la investigación, que es necesario seguir revisando la hemerografía de entonces en busca de más datos que complementen la historia de estos singulares casos. Un último punto que me interesa subrayar respecto a la segunda nota publicada en *La Libertad* tiene que ver con su cierre:

Hay artes y hay ciencias que perfectamente pueden ser desempeñadas por las mujeres, y son estas las que de todo corazón deseamos sean cultivadas por ellas, como la fotografía, la telegrafía, el dibujo, la teneduría de libros, etc., etc. Con esto daríamos un gran paso en el sentido de un progreso sólido y verdaderamente útil.

En esta declaración final de la nota sobre la educación de las mujeres, se propone a la fotografía como uno de los oficios “propios para señoritas”. Esta valoración de lo que en ese momento se consideraba una actividad adecuada para ser realizada por mujeres, es una cuestión frecuente en diferentes documentos revisados en este estudio, especialmente en aquellos que se relacionan con la situación laboral de las mujeres decimonónicas. Sin embargo, pocas veces se nombra o define a estos oficios “aceptados” por la sociedad como prácticas femeninas (ver en este capítulo el apartado sobre *Derechos de las mujeres...*). Aquí, su mención como un hecho deseable, indica la limitante que aún debió primar en el sentido de que la fotografía, como otros oficios, era una actividad censurable en el caso de las mujeres.

⁴⁸ Aunque no he ubicado más referencias sobre este personaje, es interesante mencionar que en su libro *El alba y ocaso del Porfiriato* (2010), Luis González y González menciona a Agapito Silva como uno de los “poetas de poca estatura” que formaron parte del grupo de los científicos durante el Porfiriato, y califica su estilo literario como erótico y sentimental (p. 47).

Figura 9. Nota sobre la educación de las mujeres en 'La Libertad'



Nota. *La Libertad*, 23 de enero de 1881: 2. Hemeroteca Nacional.

Así, podemos ver en el contenido de estas publicaciones algo más que simpatía por parte de los escritores y editor del periódico hacia la fotografía, que probablemente fue recíproca.⁴⁹ Dicha relación daría lugar, por un lado, a la idea de que la realización y difusión de vistas de edificios de la Ciudad de México por parte de Suárez, pudo responder a intenciones vinculadas con el ideario del periódico: promover un país que estaba alcanzando la modernidad y la estabilidad gracias a la instauración de un proyecto de gobierno sólido.

En cuanto al público al que se dirigieron estas notas, podemos señalar que en el caso de *La Libertad* se aludió puntualmente a las mujeres, exhortándolas a “alentar en sus tareas” a María Guadalupe Suárez, con la intención de que lograra el éxito que le

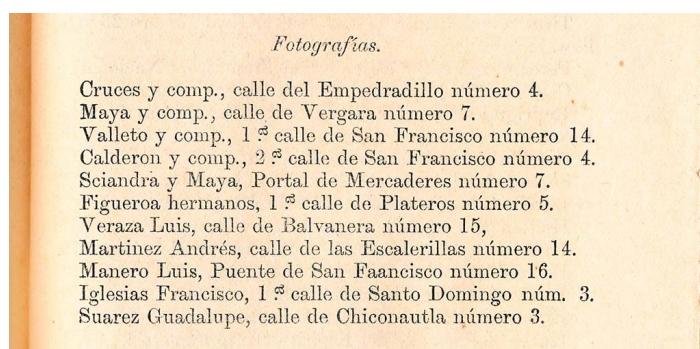
⁴⁹ Aquí retomo las observaciones de Gustavo Amézaga Heiras, a quien agradezco su lectura y guía. El investigador afirma que “eran comunes las notas donde se halagaba el trabajo de ciertos estudios por parte de los ‘gacetilleros’ o editores de los periódicos. Pero es muy difícil conocer con certeza si estas inserciones fueron iniciativa propia de los editores, o si fueron inserciones pagadas por los mismos fotógrafos” (G. Amézaga, entrevista del 9 de diciembre de 2020).

permitiría vivir de su trabajo. Sin embargo, como confirmaremos enseguida a partir de comentar su aparición menos personalizada en distintas ediciones del *Anuario Universal*, la intención comercial de sus vistas es un elemento evidente, que se distingue en este espacio por estar dirigido únicamente al público nacional, no así en la *Nueva Guía de México* de 1882, donde incluso hay unas breves secciones escritas en inglés y en francés. Lo cual permite ampliar el sector al cual estas notas e inclusiones buscaron captar.

Nueva Guía de México (1882-1887)

La “Nueva Guía de México en inglés, francés y castellano, con instrucciones y noticias para viajeros [sic] y hombres de negocios” fue escrita por Ireneo Paz⁵⁰ y Manuel Tornel⁵¹ en 1882, con el propósito de convertirla en “el libro de oro para los hombres de negocios, en donde tienen á [sic] la mano cuantas noticias necesiten con el movimiento que hay ahora en la República Mexicana” (*Nueva Guía del Viajero en México*, 1883: 3). Esta publicación cumplió la función de guiar, en los ramos administrativo y comercial (Mendoza, 2016: párr. 5), al público nacional y extranjero que viniera a la capital (*Nueva Guía del Viajero en México*, 1883: 5).

Figura 10. Directorio comercial de la Nueva Guía de México, 1882



Nota. Nueva Guía de México, 1882. Material facilitado por Gustavo Amézaga Heiras.

⁵⁰ José Ireneo Paz Flores (Guadalajara, 1836 - Mixcoac, 1924), fue abuelo del escritor mexicano Octavio Paz, “peleó durante la Intervención Francesa, apoyó a Porfirio Díaz para que accediera al poder, y escribió sobre temas de muy diversa índole: historias noveladas, novelas costumbristas, obras de teatro, un libro de poemas y una biografía del mismo Díaz.” (Sefamí, 1998: 251)

⁵¹ “Manuel Tornel aparece como parte del equipo de redacción de *La Patria* del 3 al 15 de enero de 1885. En 1876, Tornel había preparado la *Guía práctica del viajero y el comerciante en México*, un antecedente de la que publicara junto con Ireneo Paz en 1882. [...] resulta factible que Ireneo Paz se sumara al proyecto originalmente planeado por Tornel, aunque la publicación de guías de este tipo tuviera antecedentes más antiguos hacia finales del siglo XVIII.” (Adame, s/f: cita 46).

En la sección “Fotografías” de su directorio comercial de 1882, incluye, entre otras diez firmas fotográficas capitalinas, el nombre de “Suarez [sic], Guadalupe” (p. 821). La fotografía también aparece en la edición de 1885, en ambos casos con la dirección de Chiconautla número 3. En esta edición de la guía también encontramos a Jesús Álvarez Leal con la misma dirección que Suárez en la sección de “abogados” (1885: 9) y, a su vez, aparece como fotógrafo instalado en Puente de Correo Mayor número 7 ½, entre un conjunto de trece firmas (p. 72).

La relación entre Suárez y Álvarez aún es un enigma, pero existe información que confirman que Jesús Álvarez también fue fotógrafo y que ofreció precios accesibles, como ella. También fue abogado y fungió como curador de la fotografía, estaba casado en 1884, y, según los registros que conocemos hasta ahora, su asociación con las direcciones donde Suárez tuvo su estudio fueron previas a la ocupación de ella. Estos datos permiten pensar en Jesús Álvarez como posible mentor de Guadalupe Suárez o que realizaron un trabajo colaborativo por algún periodo de tiempo.

A partir de la segunda edición de esta guía (1883), Ireneo Paz se encargó de su edición de manera individual. Un par de datos interesante sobre la segunda versión es que el título de la guía cambió ligeramente, llamándose ahora *Nueva Guía del Viajero en México*. La segunda sorpresa es la supresión de algunos ramos comerciales en su directorio, aunque al revisar otras ediciones pudimos ver que este fue un rasgo común en sus guías, en las que se omitieron distintos oficios por edición. Entre los ausentes en la guía para 1883 están los estudios fotográficos, por lo que no es posible ubicar en ella a Guadalupe Suárez o a Jesús Álvarez (ni como fotógrafo ni como abogado).

Anuario Universal (1878-1892)

El proyecto editorial del *Anuario Universal*, emprendido por el periodista mexicano Filomeno Mata,⁵² obedeció a su deseo por “elaborar un medio impreso con información

⁵² Filomeno Mata Rodríguez (México, 5 de julio de 1845 - 2 de julio de 1911). Es considerado un referente del periodismo crítico en México. Fue profesor por la Escuela Normal de San Luis Potosí, incursionó en la prensa a los 20 años a partir de su crítica a la reelección de Juárez. Aunque simpatizó en sus inicios con el Porfiriato, al perpetuarse en el poder lo combatió con reportajes críticos, por lo que fue duramente perseguido. Dirigió los diarios *El Monitor Republicano*, *La Patria*, *El Ahuizote*, *Sufragio Libre*, *El Cascabel* y *La Hoja Eléctrica*, fue administrador del Diario Oficial y director de la Imprenta del Supremo Gobierno

útil para los hombres de negocios” (CNDH, 2020). Por lo que, de origen, esta publicación encontró vinculación con las ideas unificadoras y liberales que proponía Porfirio Díaz y que parecían continuarse al inicio de la presidencia de Manuel González. Sin embargo, aunque Mata dejó de editar su anuario en 1892 (Mata, 2021: 41), ya desde 1886 y en la mayoría de las publicaciones que continuó o fundó en los siguientes años, es posible distinguir el cambio de posición que adoptó frente al gobierno al atestiguar su evolución hacia la dictadura (CNDH, 2020).⁵³

No obstante, en el periodo en que el anuario de Filomeno Mata se publicó, efectivamente fungió como un instrumento práctico en la dinámica comercial del país, y, en dicho lapso, el nombre de la fotógrafa Guadalupe Suárez apareció un par de veces. La primera fue en 1883, en un anuncio de su firma fotográfica (**Figura 5**) y la segunda ocurrió en 1884, cuando formó parte del directorio comercial, en la sección de “fotografía”. Aunque su nombre no se publicó en la última edición del anuario (la de 1885 a 1886), es posible que también tuviera representación en ese año de 1885, pues en la sección de fotógrafos está presente su curador, Jesús Álvarez, con la dirección de Puente de Correo Mayor número 7 ½. A continuación, veremos el marco en que surgieron estas menciones en el anuario.

En el anuncio de la firma “Fotografía de Ma. Guadalupe Suarez [sic]”, publicado en 1883, se garantizó “el esmero y la exactitud en el trabajo”. También se nombraron algunos de sus productos y precios, se mencionó el público al cual se dirigió (de la capital o de los estados) y se anunció la forma en que las personas podían recibir semanalmente las entregas del álbum que promocionaba: “Se reciben suscripciones [sic] en la casa de la editora, Puente del Correo Mayor número 7 ½” (**Figura 5**). En cambio, en los directorios de 1884 y 1885 solo se incluyó el nombre de la fotógrafa –o el de su curador– y su domicilio. Esto se debe a la naturaleza de cada inserción; en el primer caso, se trata de

(1876-1877). El 16 de septiembre de 1881 fundó *El Diario del Hogar*, uno de los periódicos más representativos de la época porfirista. Para editar el *Anuario Universal* estableció un taller de impresión en la calle de Canoa número 7, en el centro de la capital. En 1879 amplió su imprenta a un local que ocupaba la mayor parte de la manzana formada por las antiguas calles de San Andrés Vergara y Betlemitas, que limitaba al sur con el Teatro Nacional. Hacia el final de sus días apoyó el proyecto de Madero y la revolución contra Díaz, denunciando públicamente las injusticias y luchando contra la opresión. (CNDH, 2020)

⁵³ La postura del editor se tornó peligrosa en los años posteriores a la publicación del anuario, pues, como vimos antes, el contexto legal había sido preparado por González con la manipulación del artículo 7°, que limitó la libertad de imprenta y contribuyó a sostener el autoritarismo de Díaz (CNDH, 2020).

un aviso publicitario, seguramente pagado por la autora, mientras que su inclusión en el listado comercial pudo ser fruto de la labor editorial de Mata para conformar su anuario.

Como vimos antes, un año después de la publicación de su anuncio, la autora aparece en la edición de 1884 del anuario, en la sección de fotografía de su directorio comercial, pero ahora con el domicilio de Chiconautla número 3 (p. 573). En esta guía de negocios también está incluido Jesús Álvarez Leal, el curador⁵⁴ de Suárez, en dos apartados: el de fotografía con la dirección Puente de Correo Mayor número 7 ½ (p. 572) y en la sección de abogados con la misma ubicación que Suárez, Chiconautla número 3 (p. 489). Este último domicilio, se registró como casa de Jesús Álvarez en un documento del 2 de noviembre 1884 (la presentación de Guadalupe Suárez y su futuro esposo, Leopoldo Tenorio, ante el registro civil para solicitar su matrimonio, donde Álvarez fungió como testigo y curador de la fotografía).⁵⁵

Estos registros apuntan a que el espacio de Chiconautla pudo utilizarse de manera fraccionada entre los negocios de Álvarez como abogado y las labores fotográficas, quizá compartidas con Suárez, para las cuales pudieron haber ocupado el último piso del edificio o adaptado la azotea,⁵⁶ según se acostumbraba entre los primeros fotógrafos. Pues, como nos dice Gustavo Amézaga (2012), la zona alta de los inmuebles fue donde se solía montar el “salón de exposición” de los estudios —o el espacio donde los retratistas realizaban las tomas—, para utilizar la luz del Sol como fuente de iluminación, a través de un “techo de cristal inclinado”.⁵⁷

A partir de estas ideas y observando la relación de dichos espacios en años diferentes con otras firmas fotográficas, vínculo que solo existió en el caso de la segunda

⁵⁴ “La curatela es una institución jurídica de menor trascendencia que la tutela, en la que el curador complementa la capacidad de un menor de edad, un pródigo o incapacitado, en aquellos actos o negocios jurídicos que el sometido a la misma no puede realizar por sí solo.” <https://guiasjuridicas.wolterskluwer.es/> La necesidad por parte de la fotógrafa Suárez por obtener los servicios de un curador se explica con más detalle en el apartado sobre los derechos de las mujeres de este mismo capítulo.

⁵⁵ En dicho documento también se anotó que Jesús Álvarez era un abogado y que estaba casado. *FamilySearch* (2020). “México matrimonios, 1570-1950”, database (María Guadalupe Suárez en entrada para Leopoldo Tenorio, 1884). <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHY4-J21>.

⁵⁶ Aunque no es posible identificar plenamente el espacio original por las transformaciones que durante 140 años lo han atravesado, los edificios que actualmente se ubican en la calle República de Colombia más cercanos a lo que, según las referencias, alguna vez fue Chiconautla número 3, son de dos pisos.

⁵⁷ En su artículo “Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX”, el investigador Amézaga detalla las características de los primeros estudios decimonónicos: “[...] se ubicaron en lo alto de los inmuebles, para evitar que las sombras de los edificios aledaños interfirieran sobre los locales que pudieron ser adaptados para producir las tomas fotográficas [...]” (2012: 60).

dirección, la más cercana al zócalo (Puente de Correo Mayor 7 ½), podemos pensar que este último local pudo ser arrendado o comprado por Suárez para uso exclusivo como estudio fotográfico bajo la curaduría legal de Álvarez o de manera compartida, pues como vimos en el anuncio de 1883, esta dirección se asigna como “la casa de la editora”. La última referencia a “los lugares” de Guadalupe Suárez en el *Anuario Universal*, ocurre en 1885, cuando nuevamente aparece Jesús Álvarez Leal, ahora sólo con la dirección de Puente de Correo y únicamente incluido en la sección de fotografía (p. 186), ya no en la de abogados. También con esta dirección del estudio fotográfico, se encuentra ahora la firma *Gómez Flores y Pacheco* en la misma página.

Hasta hoy, estas publicaciones son una de las pocas pistas que tenemos sobre cómo se comercializaron las vistas de María Guadalupe Suárez. Otro indicio lo constituyen las propias fotografías, en cuya presentación más completa incluyeron impreso en su soporte secundario de cartón, el nombre de la serie a la que perteneció la imagen, *Álbum fotográfico de México*, acompañado de la frase “edición económica”. Por lo cual, podemos pensar que el trabajo de Suárez tuvo más de una versión, y no sólo se dirigió al público que efectivamente podía adquirir fotografías en la época, sino que buscó ampliar la recepción de sus vistas a sectores no acomodados de la sociedad. Este último punto se confirma por las notas de *La República* y *La Tribuna*, localizadas por Amézaga Heiras, sobre los retratos que Suárez realizó en apoyo a las clases pobres, para que pudieran registrarse ante el ayuntamiento como trabajadores.

Finalmente, es probable que algunas de las vistas arquitectónicas que realizó María Guadalupe Suárez hayan sido publicadas mucho tiempo después de su muerte, ya en el siglo XX, pues hay indicaciones editoriales anotadas a lápiz sobre los cartones de dos vistas (iglesia de San Hipólito y casa de los Mascarones), presumiblemente realizadas por el coleccionista e historiador Felipe Teixidor, al que pertenecieron antes de integrar los acervos nacionales (B. Valencia, entrevista del 5 de julio de 2021).

Colegas mujeres

Desde una perspectiva inaugurada por estudiosas como Eli Bartra (1996), Rebeca Monroy (2000), Emma Cecilia García Krinsky (2012), el investigador José Antonio Rodríguez (2012) y la fotógrafa y maestra Lourdes Almeida (2021), que han buscado

recuperar y revalorar a las autoras mexicanas en la historia de la fotografía, resulta necesario revisar la presencia de colegas femeninas alrededor de Suárez.

En primer lugar, Rebeca Monroy recupera el nombre de muchas de las mujeres pioneras de la fotografía en nuestro país, destacando la situación de anonimato en que se encuentran, a pesar de tener sus acervos disponibles en algunos casos. Algunas de las primeras autoras al interior de la república que rescata Monroy son: Concepción Muñoz, que elaboró estereoscopías⁵⁸ con colodión húmedo en Taxco, Guerrero entre 1879 y 1900; María M. Alatríste, quien también elaboró estereoscopías, tomó paisajes rurales y urbanos en Puebla a finales del siglo XIX; Ángela Díaz de León, quien “completó su atracción por lo pictórico con lo fotográfico” en Aguascalientes en 1891; y Gertrudis G. Cerda “Tulita” que, además de fotógrafa, fue maestra normalista y tomaba escenas cotidianas en Michoacán. (Monroy, 2000: 7-8)

Tanto Monroy como Rodríguez y García Krinsky relatan también casos de trabajo fotográfico femenino dentro de establecimientos de propiedad masculina. Eran hombres con los que estas mujeres tenían lazos familiares, como en el caso del estudio *Torres Hnos.*, dirigido por Felipe y Manuel y en el que, al parecer, laboraron tres hermanas, una de ellas llamada Victoria (Rubio, 2017: 6). A finales del siglo XIX la presencia de estas mujeres en un estudio fotográfico fue motivo de orgullo y novedad; y divulgar el hecho, para esta firma específicamente, fue una manera de atraer al público femenino al ofrecer un trato más cómodo para ellas, pues podían ser atendidas y asistidas por personas del mismo género. En una publicación de 1899,⁵⁹ los fotógrafos Torres “se congratulaban de que en su estudio de la Ciudad de México trabajaran sus hermanas” (Monroy, 2000: 8).

Además de Rebeca Monroy y José Antonio Rodríguez, Eli Bartra (1996: 24) destaca que entrando el siglo XX ya había al menos 30 fotógrafas registradas en todo México. Bartra enfatiza la diferencia entre el contexto mexicano y el estadounidense: “En los Estados Unidos [...] en la misma época se consigna que había cientos de mujeres

⁵⁸ La fotografía estereoscópica es el proceso mediante el cual un par de imágenes ligeramente diferentes se montan juntas, para observarse a través de unos lentes (estereoscopio) que provocan el efecto visual de la tercera dimensión (Southall, 1977: VII). Aunque este método llegó al continente americano desde 1850 aproximadamente, con la introducción de las cámaras binoculares o estereoscópicas los objetos fotográficos que resultaron de ellas tuvieron su auge comercial en el último cuarto del siglo XIX.

⁵⁹ *Torres Hnos.* (1899, domingo 2 de julio). “Nota de novedad: fotografía y oficio femenino en Torres Hnos” (p. 7). *El Mundo* (el periódico creado en 1894 por Rafael Pérez Spíndola).

ejerciendo la profesión de fotógrafas. En ese país empezaron antes y al parecer desde los inicios y hasta 1900 había habido 1600 fotógrafas [...]” (1996: 94). En el caso de la capital mexicana, Rodríguez resaltó el contraste entre mujeres y hombres trabajando en el medio fotográfico, pues el censo de 1895 registró apenas dos fotógrafas, mientras contabilizó 537 hombres ejerciendo esta profesión en el Distrito Federal (INEGI, 2020). Sin embargo, estos autores coinciden en que entre 1900 y 1910 el número de fotógrafas capitalinas pasó de cuatro a catorce.

Una de las mujeres extraordinarias, recuperada por Monroy y por Bartra, entre otras y otros investigadores, como una de las primeras mujeres en abrir un estudio de fotografía en la Ciudad de México es Natalia Baquedano (1872-1936),⁶⁰ cuya obra posee características tan novedosas como la impresión en pétalos de flores y otros objetos, o la creación de collages y composiciones fantásticas teniendo como modelos a ella misma, a una de sus hermanas (Clemencia) o a sus padres (Bartra, 1996: 96). Aunque no se conoce la fecha exacta de apertura de su estudio en la calle Alcaicería número 6, hay retratos fotográficos realizados por ella fechados en 1900 y su gabinete aparece en el “directorio de fotógrafos” de 1894, incluido en la *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, aunque con su nombre masculinizado: “Baquedano Natalio, Alcaicería 6” (Figueroa, 1899: 848).

Otras mujeres con estudios fotográficos en la Ciudad de México en la primera década del siglo XX recuperadas por Rebeca Monroy (2000: 9) son: Ana y Elena Arriaga (*Foto Arriaga*, 1904) Pilar Gordon en asociación con Martín Ortiz (*Foto Pach*, 1908-1909), Gabriela Manterola de Figueroa (*Dallmeyer*, 1909) y María Maya (*Fotografía Nacional*, 1910).

Respecto a los años más cercanos al periodo activo de Guadalupe Suárez, desde la década de 1880 hacia los inicios del último decenio del siglo XIX, Rodríguez encontró que se registran pocas mujeres fotógrafas, rastreando a solo tres de ellas: “Irma M. Aguilar por imágenes sueltas de alrededor de 1880”; María Guadalupe Suárez y su

⁶⁰ Además de las mujeres que seguían trabajando en distintos estados de la república, como Claudia H. de González (Chihuahua), Esther Monterde (Durango), María de la Luz Gallardo (Coahuila), María Campuzano (Sonora), Julia Monte de León (Yucatán), de quienes la investigadora tuvo noticia por solicitudes de asesoramiento enviadas a la revista *El fotógrafo mexicano* (Monroy, 2000: 9).

estudio [funcionando entre 1880 y 1885 aproximadamente];⁶¹ y Rosario C. de Bañuelos (hasta 1892) que trabajó en Guadalajara y ofrecía “retratos en foto-crayón” (Rodríguez, 2012: 25). Este número corresponde con la información comparada entre las ediciones de 1883 y de 1885 del *Anuario Universal* de Filomeno Mata, y los datos del trabajo inédito de Gina Rodríguez, “Índice de fotógrafos del siglo XIX en México” (citado por Aguayo y Padilla, 2013: 49), que ubican al menos 18 estudios fotográficos activos entre 1883 y 1884 en la Ciudad de México, con una sola mujer incluida en la lista, Guadalupe Suárez.⁶²

Antes que Suárez, es posible encontrar otras mujeres realizando fotografía en México. Por ejemplo, en el catálogo de la exposición *México a través de la fotografía* se incluye una imagen atribuida a la fotoarqueóloga y escritora británica Alice Dixon⁶³ en 1874, donde aparece su esposo Augustus Le Plongeon en Yucatán (Arroyo, 2014: 93). Dixon (1874) y Suárez (1883) son las únicas mujeres fotógrafas de las que figura una imagen en la sección de la etapa iniciática de la fotografía en México, al menos en el recorrido que propone esta publicación, donde las autoras que siguen temporalmente son las mexicanas María Santibáñez (1922) y Tina Modotti (1927).⁶⁴

También es posible ubicar a otras fotógrafas antecesoras de Guadalupe Suárez, aunque hay pocos registros y falta de claridad o certeza en sus historias. Por un lado, Emma Cecilia García Krinsky (2012: 13) ubica a una fotógrafa recuperada anteriormente por Olivier Debrouse (2005: 54) y por Patricia Massé (1993, 1998). Se trata de Vicenta Salazar, quien “expuso dos buenos retratos fotográficos de la niña María Villalobos en la Exposición Municipal [de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas] de 1874.” Salazar también expuso vistas y paisajes en la Exposición Universal de 1876, llevada a cabo en Filadelfia. Sobre este hecho, Patricia Massé destaca la integración de Vicenta en la

⁶¹ Agregado mío. El periodo activo del estudio de Suárez ha variado durante el desarrollo de este trabajo.

⁶² Es interesante el comentario de la doctora Laura Castañeda en este sentido, pues menciona que antes de sus investigaciones de 2011 (publicadas en 2013 y 2015), se consideraba que este nombre, Guadalupe Suárez, correspondía a un fotógrafo de género masculino (L. Castañeda, entrevista del 13 de agosto de 2020).

⁶³ Aunque Dixon no es de nacionalidad mexicana, la incluyo aquí por la relevancia del trabajo que realizó en nuestro país. Ambos arqueólogos, Alice y Augustus, adoptaron el registro fotográfico como parte importante en sus investigaciones sobre la civilización maya.

⁶⁴ Si bien estas autoras pertenecen a una época distinta a la de Suárez, sus casos resultan paradigmáticos por mostrar las adversidades que enfrentaron al ser mujeres en el ámbito profesional de la fotografía. A pesar de los 40 años de diferencia entre la producción de las fotógrafas de los años 1920 y la de Suárez, aun sus casos reflejan la dificultad que implicó que su trabajo fuera reconocido (para Santibáñez, ver Monroy, 2018; para Modotti, ver Hooks, 2005; Figarella, 2002; y Saborit, 1992).

delegación mexicana concursante en dicha exposición, al lado del trabajo de otras dos firmas fotográficas, la del Sr. E. Zayas y la de los reconocidos Cruces y Campa, cuya compañía resultó galardonada. La lista de participantes mexicanos en dicha exposición puede leerse en el periódico *El Siglo XIX* (16 de enero de 1877: 3). Este hecho nos habla de la calidad y reconocimiento del trabajo de Vicenta Salazar y de E. Zayas en su época, de quienes, sin embargo, conocemos muy poco.

Por otro lado, José Antonio Rodríguez (2012) encontró indicios de estas antecesoras en la institución mencionada con anterioridad, el Colegio de Artes y Oficios en la Ciudad de México y también en la Escuela de Artes y Oficios en Puebla, de cuyas sedes egresaron las primeras fotografías. El autor anexa una parte del plan de estudios de la escuela de Puebla para el taller de fotografía (1894-1902), que deja ver la tendencia del adiestramiento técnico y estilístico, particularmente enfocado en la elaboración de retratos y en la puesta en marcha de gabinetes fotográficos. También, aporta algunos nombres de estudiantes poblanas registradas, entre otras:

Hoy se conocen los nombres de Margarita Henry y Galdina Melgosa [...] de quienes se ha conservado una fotografía, fechada en agosto [21] de 1872.⁶⁵ [...] Se trata de un retrato de hombre [el señor Prieto]⁶⁶ posando en un estudio convencional —alfombra, elegante mesa, libros, figurillas— que recrea una atmósfera de habitación interior. (Rodríguez, 2012: 25)

Finalmente, a partir del curso *Zurciendo la historia. Mujeres fotógrafas siglo XIX y XX* (2021), impartido en la Escuela Activa de Fotografía (plantel Querétaro) por la fotógrafa Lourdes Almeida, ha sido posible conocer el caso de muchas fotografías pioneras en el mundo, abriendo así un panorama enriquecido a partir de la presentación de 380 de estas iniciadoras, en “cascada”, como menciona la autora. Este valioso trabajo de minuciosa recopilación permite conocer algunos nombres y trabajos antes ignorados. Entre las mujeres que podrían haber estado trabajando en México de manera contemporánea o anterior a María Guadalupe Suárez, de acuerdo con las investigaciones de Almeida, está la fotógrafa americano-mexicana Epifanía de Guadalupe (Fanny) Vallejo,

⁶⁵ Esta imagen es resguardada en la Fototeca Lorenzo Becerril del Centro Integral de Fotografía (CIF), en Puebla (Rodríguez, 2012: 34) y aparece en el número 8 de la revista *Alquimia* (Martínez y Torres, 2000: 32).

⁶⁶ Según se refiere en la nota 14 del texto *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* de Olivier Debroise (2005: 54).

nacida en 1835 en California, activa en 1847, probablemente dejó de fotografiar al casarse a los 15 años, y fallecida en 1905 en Cuautla, Morelos (Almeida, 2021).

Los datos revisados en este rubro dejan abierta la veta para pensar que el caso de Suárez es, en realidad, una de las “puntas del *iceberg*” de un sector de mujeres activas en el campo de la fotografía desde sus inicios. Pues la condición de las mujeres decimonónicas las delegó como sujetos públicos, por lo que si hay registros de sus historias éstos apenas están saliendo a la luz. El siguiente apartado constituye un acercamiento a dicha situación.

Derechos de las mujeres: una limitación por el género

El tipo de imágenes que conocemos de las realizadas por Suárez, las vistas fotográficas, fue un campo ampliamente explorado y acaparado por fotógrafos que en su mayoría fueron hombres extranjeros.⁶⁷ En la Ciudad de México proliferaron estudios especializados en estas tomas que poco a poco fueron diversificando sus productos (Casanova, 2005). ¿Por qué no vemos más mujeres en este campo de desarrollo si, como se ha expuesto antes, la fotografía fue considerada una herramienta de trabajo útil para preparar a las estudiantes para su vida, y un espacio comercial en ascenso?

Para intentar responder a esta pregunta acudo a la historia del trabajo femenino en México, cuyos rastros de regularización aparecen incluso antes de que esta región se llamara así: desde el 12 de enero de 1799, cuando “la corona española extendió a Nueva España la ley que permitió a las mujeres desempeñar actividades productivas [...] y les otorgó la libertad para ejercer el comercio”. Una sola cláusula limitaba esta libertad: “todas aquellas labores que son propias de su sexo” (Infante, 2013: 269). La ambigüedad de la adjetivación usada nos lleva a preguntar ¿qué era lo propio del sexo femenino entonces?

Según los documentos revisados hasta el momento, podemos recuperar que al referirse a lo propio para las mujeres en el siglo XIX, las y los autores se refieren, entre otras labores, a empleos en oficinas y escritorios comerciales (Bazant, 2006: 12); a oficios como la pintura, la escritura y otras “actividades íntimas y solitarias” (Infante, 2013: 274); y también a la música, específicamente al piano, el solfeo y el canto (Muriel, 2004),

⁶⁷ Ver el apartado 3, del capítulo tercero.

además de la enseñanza, la teneduría de libros y la encuadernación. También a actividades domésticas por las que podían ganar dinero. Por ejemplo, Josefina Muriel nos dice que, en el Real Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Indias de México, se preparó a jóvenes indias para “desempeñar un oficio redituable, como podía ser el de costureras, bordadoras, panaderas, pasteleras, floreras, etcétera [...]” (2004: 298).

La ley mencionada antes, que permitió a las mujeres trabajar en estas tareas, permaneció vigente durante mucho tiempo desde que fue decretada; al momento de la apertura del estudio fotográfico de María Guadalupe Suárez el permiso tenía 81 años funcionando. Y, aunque la fotografía aún no integraba este grupo de actividades permitidas para ellas, como vimos en la nota de *La Libertad* sobre la educación de las mujeres (23 de enero de 1881: 2), su práctica comenzaba a proponerse desde el pensamiento positivo como un oficio apto para ser aprendido por “señoritas”. Tal como ocurrió en la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres y en los estudios familiares, donde las parientes femeninas también debieron participar del negocio fotográfico si tocaba.

Además de esto, en 1881 el Estado mexicano había concedido “a las mujeres adultas solteras [no a las casadas], los mismos derechos que a los hombres” (Rodríguez Álvarez, 2003: 29), lo cual les daba mayor libertad para laborar en otros espacios. Sin embargo, el ambiente social y cultural mexicano de la década de 1880, cuya prensa se refería a las féminas como las del “bello sexo”⁶⁸ (*La Libertad*, 21 de enero de 1881: 3), aún no podía responder a este tipo de legislaciones.

Una de las diferencias en cuanto a género que trascendió el nivel cultural incidiendo en el legislativo se dio como parte de la *Revisión del proyecto Sierra*,⁶⁹ cuando

⁶⁸ La caracterización de las mujeres como el “bello sexo” se remonta al pensamiento clásico europeo, y está relacionada con los conceptos de belleza, bien y verdad. Se concibe a la mujer como “encarnación de la belleza”, origen de la histórica presión estética sobre dicho género. En el siglo XIX, este concepto está marcado por el cristianismo, que ve en la belleza de la mujer una invitación al pecado. (Lisazo, 2010: 14-21). Un ejemplo del uso de la expresión en la literatura decimonónica se puede leer en *Las Memorias de mis tiempos*, de Guillermo Prieto, publicadas de manera póstuma en 1906: “Desgraciadamente la parte administrativa del colegio no tenía los mismos connatos de adelanto, ya porque la escasez del erario arreciaba, ya porque *el corazón del rector era combustible como el fósforo, y hospitalario como héroe de cuento árabe, tratándose del bello sexo*” (p. 110). Aquí se alude a la atracción y hospitalidad hacia las mujeres como una de las razones de los aprietos económicos del administrador de un colegio.

⁶⁹ A partir del *Proyecto de código* (Sierra, 1859) se articuló una serie de discusiones para promulgar el Código Civil del Imperio Mexicano (1866), así como los de 1870 y 1884. La comisión revisora se integró desde 1861 por Jesús Terán, José María Lacunza, Fernando Ramírez, Pedro Escudero y Echanove, y Luis Méndez, y a partir de 1864 se consultaba al emperador Maximiliano. (Arrom, 1981: 493-495)

se propuso reducir la mayoría de edad de los mexicanos de 25 a 21 años, para obtener la emancipación de sus padres más temprano. Sin embargo, en el caso de las mujeres, los juristas revisores declararon que las “menores de 25 no podrían dejar la casa paterna sin licencia del padre o de la madre”. De manera particular el Sr. Lacunza⁷⁰ (uno de los juristas revisores) sugirió que las hijas solteras permanecieran en casa de sus padres hasta los 30 años por ser “la joya más preciosa del sexo bello y débil”, alegando que no podían contar con suficiente “experiencia y cordura” antes de esa edad. Así, la propuesta fue aceptada e incorporada en los códigos de 1870 y de 1884, fijando “la edad de completa mayoría femenina a los treinta.”⁷¹

La renuencia social a la presencia de mujeres en el ámbito público generó la presión suficiente para lograr otra modificación en el Código Civil en 1884. Este cambio “disminuyó a las mujeres como sujetos de derecho al incrementar los parámetros de la subordinación legal femenina para con sus maridos, padres, e incluso hijos [o párrocos] al imposibilitarles, por ejemplo, la contratación y *administración directa de bienes*” [énfasis añadido] (Infante, 2013: 277).⁷² No obstante esta regresión, la situación mejoró para las mujeres casadas que cumplían su mayoría de edad (30 años), pues en dicho Código se declaró su libertad para realizar transacciones legales y poseer establecimientos mercantiles sin la licencia de sus maridos (Arrom, 1981: 514).

Ante este panorama, constituyó un atrevimiento de María Guadalupe Suárez como mujer soltera de 21 años –y por lo tanto menor de edad– y, además, huérfana de padre, el hecho de abrir y manejar un estudio fotográfico en la capital mexicana, desarrollando un trabajo que realizaban los hombres. Esto debió implicar enfrentarse con situaciones adversas que pudo librar con esfuerzo, por lo cual su lugar en la fotohistoria merece ser reivindicado. La cultura y las leyes que la rodearon en su época, fueron parte de los obstáculos que ocultaron su nombre por mucho tiempo. Sin embargo, su trabajo

⁷⁰ José María Lacunza fue también rector de la cofradía de San Ignacio de Loyola, y tuvo a su cuidado las “escuelas públicas” para niñas de dicha congregación desde 1833. Estableció formalmente las clases de pintura en estos espacios (1854), que serían después el Colegio de la Paz (Muriel, 2004: 257-262).

⁷¹ Art. 430 Código Imperial; Art. 695 Código de 1870; Art. 597 Código de 1884 (Arrom, 1981: 504 y 505).

⁷² Vale la pena mencionar, como nos recuerda Eli Bartra, que la ciudadanía de las mujeres iba a ser apenas solicitada hasta el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, en 1937 (¡53 años después!). Además, la correspondiente iniciativa de reforma del artículo 34 constitucional en esa ocasión fue aprobada pero no se publicó en el Diario Oficial de la Federación. La declaratoria final llegó en 1946 (voto en elecciones municipales) y en 1953, cuando las mujeres obtuvieron el derecho pleno de votar y ser votadas (2012: 57).

fotográfico ha logrado atestiguar, no solo la existencia de una ciudad particular sino su vida misma, más allá del destino que en sus días le pretendieron implantar.

Vida en matrimonio

El dos de noviembre de 1884, María Guadalupe Suárez tenía 25 años y su madre ya había fallecido. En esta fecha, la fotógrafa se presentó ante el juez del Estado Civil, Wenceslao Briceño, con Eugenio Leopoldo Mariano Tenorio Torres (1857-1914)⁷³ (estudiante de medicina en ese momento de 27 años), para declarar su deseo de contraer matrimonio. Con este propósito, ambos llevaron testigos que ratificaran su solicitud y residencia mínima de seis meses en la ciudad, que fue parte de los requisitos que debían cumplir para realizar su unión. Por el lado de María Guadalupe se presentó el abogado Jesús Álvarez Leal, un hombre casado que, según el registro, vivía en la calle Chiconautla número 3. Esto llama la atención por tratarse de quien también aparece con la dirección de Puente del Correo Mayor número 7 ½ como fotógrafo en el mismo periodo que Suárez.

Álvarez Leal es nombrado en la presentación del registro civil como *curador* de Suárez, término que en derecho se refiere a una “persona designada por resolución judicial para complementar la capacidad de determinadas personas que la tienen limitada” (RAE, 2021). Podría pensarse que Jesús Álvarez se convirtió en curador de María Guadalupe al fallecer su madre Filomena Alarid, cerca de 1884, pero en esos años las mujeres viudas no conservaban la custodia de sus hijos al fallecer su esposo, por lo que la relación legal entre Suárez y Álvarez debió iniciar antes, alrededor de 1880 con la muerte del padre de la fotógrafa, Manuel Suárez, y llegar hasta el matrimonio.

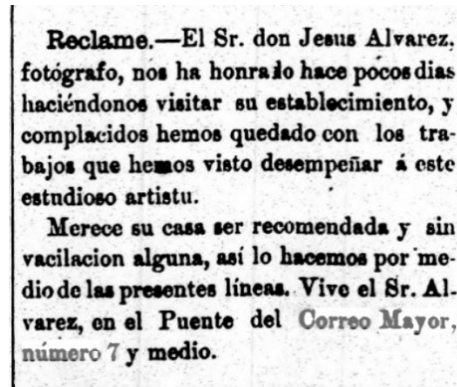
Jesús Álvarez fue también un fotógrafo del cual no conocemos aún suficiente,⁷⁴ pero a su nombre, Suárez pudo haber rentado los espacios donde trabajó entre 1880 y 1883, o bien, compartir estos espacios comerciales para sortear los inconvenientes

⁷³ "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCC-8Z1Y> : 20 February 2021), María Guadalupe Suárez in entry for Leopoldo Tenorio, 1914.

⁷⁴ El doctor Gustavo Amézaga Heiras localizó dos notas que confirman que Álvarez fue fotógrafo. La más temprana la incluimos en el texto (**Figura 11**) y la segunda fue una “Recomendación” de su trabajo en *El Eco de México*, del 27 de junio de 1880, que dice: “La hacemos [la recomendación] al público del taller de fotografía, situado en la calle del Puente del Correo Mayor, por la prontitud con que se trabaja en él, y la moderación [sic] de los precios.— El dueño de este establecimiento ofrece dejar satisfechos los deseos de las personas que le hagan la honra de ocuparlo en este ramo.”

legales de ser una mujer soltera, huérfana de padre y que aún no llegaba a la mayoría de edad (30 años).

Figura 11. 'Reclame' sobre Jesús Álvarez en *La Tribuna*



Reclame.—El Sr. don Jesus Alvarez, fotógrafo, nos ha honrado hace pocos días haciéndonos visitar su establecimiento, y complacidos hemos quedado con los trabajos que hemos visto desempeñar á este estudioso artista.

Merece su casa ser recomendada y sin vacilacion alguna, así lo hacemos por medio de las presentes líneas. Vive el Sr. Alvarez, en el Puente del Correo Mayor, número 7 y medio.

Nota. La Tribuna, 17 de abril de 1880.

La boda religiosa de Guadalupe Suárez y Leopoldo Tenorio se celebró el 14 de noviembre de 1884 en la iglesia de San Miguel Arcángel ("México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", *FamilySearch*, 2021). Mientras que el matrimonio civil ocurrió el 5 de enero de 1885 ("México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", *FamilySearch*, 2021). De acuerdo con la legislación de la época, es posible que Suárez perdiera su negocio al casarse, por la modificación al Código Civil de 1884, comentada antes.

En los siguientes ocho años se registran cuatro nacimientos fruto del matrimonio Tenorio-Suárez: su primera hija, María de los Dolores de la Purísima Concepción, vivió menos de un año (entre 1885 y 1886); el segundo hijo, Leopoldo Joaquín, nació en 1887; según el registro, Leopoldo no nació en la Ciudad de México como las hijas sino en Veracruz, aunque el resto de su vida sí transcurre en la capital, donde tuvo 4 hijos y una hija. Luego nació Concepción Agustina de la Santísima Trinidad, en 1890, quien tuvo 5 hijos y una hija; y en el año de 1893 nace su última hija, María Leonor Teodora, de quien se sabe que llegó a la adultez y al matrimonio, pero no se conoce si tuvo descendencia.

Figura 12. *Retrato de Eugenio Leopoldo Mariano Tenorio Torres*

Nota. Imagen publicada por María del Rocío Tenorio en *FamilySearch* el 21 de julio de 2013.

Regresando al caso específico de María Guadalupe Suárez y su estudio fotográfico, llama la atención el hecho de que la dirección de su casa, citada antes como el lugar donde se realizaban las suscripciones a su álbum, aparece asociada con Jesús Álvarez, su curador, en 1880, 1883, 1884 y 1885; y con la firma *Gómez Flores y Pacheco* de 1885-1890 (Aguayo y Padilla, 2013: 53 y Amézaga, inédito).⁷⁵ Al respecto, la investigadora Laura Castañeda comenta que: “al cerrar algún estudio, fue una práctica común entre los fotógrafos de la época vender el lugar con todos los aditamentos del mismo incluidos” (L. Castañeda, entrevista del 13 de agosto de 2020). Este dato puede traducirse en el cierre del estudio de Suárez y la venta o renta de su espacio de trabajo por parte de su antiguo curador o de su esposo.

⁷⁵ Más tarde allí trabajan las firmas: Sucesor de Gómez (1895); Cruces y Compañía (1899-1900); Chávez y Hernández (1906); y Fotografía modernista (1906) (Amézaga, “Directorio de fotógrafos de la República Mexicana, 1860-1913”, trabajo inédito).

Legado

El 15 de noviembre de 1894, María Guadalupe Suárez falleció a los 35 años por peritonitis. Según el reporte ante el “Juez del Estado Civil” Enrique Valle, el suceso ocurrió “a la una de la tarde en la segunda calle de las Delicias número 23 ½ bajos”. En el registro de su muerte leemos que “se dio boleto para 5ª clase en el panteón de la Piedad [hoy el panteón francés],”⁷⁶ donde quizá sea posible conocer, con mucha suerte, si persiste algún objeto relacionado con ella o que sus restos aún reposen allí.⁷⁷

A pesar de su desaparición física, la línea temporal de Suárez tiene al menos dos extensiones: la genealógica, contando con descendencia por parte de dos de sus hijos, Leopoldo Joaquín y Concepción Agustina (quienes le dieron doce nietos y varios bisnietos y tataranietos). Aunque al momento de la muerte de la fotógrafa estos hijos tenían 7 y 4 años respectivamente, cabe aún la posibilidad de hallar alguna memoria suya entre la familia que le sobrevive, que durante la investigación apenas fue posible contactar, pero cuya búsqueda seguirá siendo un pendiente para atender.

La segunda extensión del legado de Suárez está guiada por sus vistas arquitectónicas como objetos de interés patrimonial, a partir de las cuales es posible saber de su existencia, y que analizaremos en el siguiente capítulo.

⁷⁶ "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005." [Base de datos con imágenes] *FamilySearch*. <https://FamilySearch.org> : 4 March 2021. Archivo de Registro Civil del Distrito Federal.

⁷⁷ Esta ubicación podrá confirmarse hasta que algún descendiente con vida de Guadalupe Suárez solicite la información al panteón.

Capítulo 2.

Patrimonio fotográfico y lugares de memoria.

Una visita al patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México a finales del siglo XIX

La fotografía de edificios implicaba [...] una intención de identidad. Una determinada ciudad se identificaba con sus construcciones –iglesias, edificios públicos y monumentos– más importantes, motivos de orgullo de sus habitantes. Hablar de una ciudad implicaba hablar de sus edificios. (Negrete, 1999: 12)

En el siglo XIX el uso de la cámara en nuestro país cobró una importancia sustancial luego de su llegada en diciembre de 1840 –después de que Louis Jaques Mandé Daguerre lo diera a conocer en agosto de 1839 en Francia (Newhall, 2002: 13-25)–. Desde entonces, ha atravesado distintas fases técnicas que permitieron su evolución hasta producir lo que hoy conocemos como fotografía. Su uso se extendió en las ciudades de México y Puebla, principalmente, donde por primera vez se crearon espacios para el aprendizaje de la nueva técnica a partir de los gabinetes o estudios fotográficos, al lado de un fotógrafo ya profesional o de manera autodidacta con los manuales de la época.⁷⁸

Fue en la capital donde muchos de los y las primeras fotografías nacionales y del extranjero, comenzaron a establecerse y desarrollar esta técnica de aprehensión de las imágenes (Rodríguez, 2012). Ya desde el siglo XIX, es posible encontrar a varios de sus exponentes mexicanos siendo reconocidos internacionalmente, como los hermanos Vallete, Romualdo García, la compañía de Cruces y Campa, entre otros, quienes ganaron premios en las Exposiciones Universales en la época (Negrete, 2006; Canales, 1980; Massé, 1993). Sobresale en este periodo el éxito comercial de las *tarjetas de visita* y las *vistas* fotográficas, formatos que hicieron de la fotografía un objeto más accesible –en comparación con el daguerrotipo y el ambrotipo– y que contribuyeron a cambiar la percepción de las imágenes resultantes de estos procesos,⁷⁹ pues ya era posible obtener múltiples copias y acortar los tiempos de exposición.

⁷⁸ Además de las Escuelas de Artes y Oficios, que incorporaron por primera vez clases sobre esta materia.

⁷⁹ Sergio Raúl Arroyo sintetiza estos primeros formatos así: “el daguerrotipo y el ambrotipo surgen primero como objetos de evocación y devoción, después como cristalización de paisajes y sucesos del mundo [...]; la *carte-de-visite* [o tarjeta de visita] aparece como el formato adecuado para el reconocimiento del sujeto

Las tarjetas de visita y las vistas, entonces, fueron el formato en que circularon a nivel internacional las primeras imágenes de México, sus habitantes y celebridades, sus paisajes, costumbres e historia (Monroy, 1998). Acerca de las vistas, Laura Castañeda nos dice que ésta fue la denominación que los y las fotógrafas dieron a sus obras “en lugar del término paisaje como categoría descriptiva” para intentar separarse del pictorialismo fotográfico (Castañeda, 2015: 85, siguiendo a Krauss, 2002: 153-154).⁸⁰

Así, para la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje fotográfico estaba consolidado en México, y contó con varios productores, como los llamados *fotógrafos viajeros*,⁸¹ que comenzaron a recorrer el territorio ante la emergencia de una nueva nación.⁸² Estos autores y autoras desarrollaron su trabajo de registro con mucha movilidad hasta ya bien establecida la estructura política del país y probado el poder persuasivo de la imagen fotográfica. Los viajes de estos hombres y mujeres de la cámara a veces fueron financiados por comisiones gubernamentales, como en el caso de Guillermo Kahlo (Alemania, 1871 - México, 1941), cuyas primeras imágenes de este tipo se hicieron a solicitud del gobierno de Porfirio Díaz en las dos primeras décadas del siglo XX. También está el caso de la escritora y fotógrafa estadounidense Marie Robinson Wright, a quien el gobierno mexicano contrató para elaborar su libro de 1897, *Picturesque México*, debido a la fama de la autora en trabajos similares en otras partes del mundo (Almeida, 2021).

En otras ocasiones, los recorridos fueron fruto de expediciones científicas, por ejemplo, las realizadas por la pareja de foto arqueólogos ingleses Alice Dixon (1851-1910) y Augustus Le Plongeon (1826-1908), quienes destacaron por sus aportes al

individual, a la medida de la época y dentro del concierto de las identidades; la *vista* es un emplazamiento que reinventa y expande el horizonte de la evidencia física, con el propósito de multiplicar y hacer más riguroso el reconocimiento de las particularidades de la territorialidad [...].” (2014: 21-22)

⁸⁰ Los objetos patrimoniales de Guadalupe Suárez que analizamos aquí son considerados vistas de tipo arquitectónico, aunque sabemos que también elaboró tipos, monumentos, antigüedades y retratos (*Anuario Universal*, 1883; *La Libertad*, 1881).

⁸¹ Fueron autores y autoras, generalmente de origen extranjero y formación interdisciplinaria, que “guiados por el interés de exploración y el encuentro con vestigios de las culturas prehispánicas” utilizaron la fotografía como herramienta de registro arqueológico en México y Centroamérica desde mediados del siglo XIX y principios del XX (Ibarra, 2014). Destacan: Désiré Charnay (Francia, 1828-1915), Teobert Maler (Italia, 1842-1917), Marie Robinson Wright (EUA, 1953-1914) y su hija Ida Dent, así como los matrimonios de Anne Cary Morris (EUA, 1847-1926) y Alfred Percival Maudslay (Reino Unido, 1850-1931); y Caecilie Sachs (Berlín, 1855-1935) y Eduard Seler (Polonia, 1849-1922), entre otros y otras. (Rodríguez, 2012)

⁸² Recordemos la serie de eventos que estaban sucediendo en el territorio mexicano durante el siglo XIX, a grandes rasgos: la Independencia, la Guerra de Texas y la pérdida de territorio, el arribo del Segundo Imperio, el triunfo de la República, la Reforma y la instauración de la Dictadura de Díaz (Piña, 2013).

estudio de la cultura maya, al igual que la dupla formada por el explorador John Lloyd Stephens (Estados Unidos de América, 1805-1852) y el fotógrafo Claude Désiré Charney. Otra razón para la existencia de estos viajeros fue el emprendimiento financiero, como en el caso de Charles B. Waite (Estados Unidos, 1861 - ca. 1929), alentado por el éxito de la cámara al reproducir fielmente espacios, poblaciones y tesoros inéditos para el mundo.

La actividad en este rubro a finales del siglo XIX permitió vislumbrar el mencionado impacto de la imagen fotográfica en el ámbito comercial. Por lo que a partir del siglo XX y con el surgimiento de movimientos sociales como la Revolución, la fotografía junto con la prensa mexicana, se convirtieron en un canal indispensable para registrar y transmitir con mayor impacto y credibilidad los sucesos que estaban dando forma e identidad a la nación.⁸³ La relevancia de la imagen fotográfica, entonces, hace posible asignarle ahora distintas valoraciones que, desde el ámbito del patrimonio cultural, involucran lo histórico, lo estético o lo artístico y también lo identitario.

En el contexto de esta investigación, mirar aquello que a finales del siglo XIX fue considerado importante para mostrar al mundo en imágenes, permite situarnos, desde el siglo XXI, en un espacio donde perdura parte de la memoria que en aquel tiempo se quiso compartir por distintas razones. En este sentido, resulta pertinente abordar las vistas fotográficas de María Guadalupe Suárez desde el *patrimonio cultural*.⁸⁴ Para poder hacerlo, acerquémonos un poco al concepto antes de problematizarlo.

Aunque como disciplina es relativamente nuevo, el tema del patrimonio tiene orígenes antiguos y ha sido utilizado con distintos fines: desde asegurar la continuidad del estatus social de determinadas familias o unificar países con afanes nacionalistas, hasta fungir como recurso para el desarrollo económico a través de la turistificación (Prats, 2006). Así, el patrimonio se asocia, en primera instancia, con la idea de poseer bienes; y a través de la historia se ha incluido bajo el rubro de *bien patrimonial* a una gran

⁸³ Más tarde esta disciplina tuvo diferentes giros en nuestro país. Por ejemplo, para Emma Cecilia García Krinsky (2012: 16), es hasta inicios del siglo XX, particularmente después de la Revolución, y de manera más rotunda a partir de la segunda mitad de ese siglo, cuando la fotografía comienza a cobrar importancia también como medio artístico, así como cuando las mujeres empiezan a ser más visibles en este círculo.

⁸⁴ El concepto de *patrimonio cultural* es una figura jurídica en México desde 1972 (Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas). Integra actualmente a todos los bienes materiales e inmateriales “sobre los que se construye o define una identidad” (Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural, 2007:11).

diversidad de ellos, tipificados como muebles e inmuebles y materiales o intangibles, por ejemplo. En segunda instancia, estos bienes han sido llamados así por medio de distintas valoraciones que incluyen, ya sea en conjunto o individualmente, su antigüedad, su valor histórico, su valor estético y, cada vez con mayor fuerza, su valor identitario, como mencionamos antes (Riegl, 1987; Choay, 2007 y González-Varas, 2015).

Si bien el concepto ha evolucionado desde considerar al patrimonio como una especie de “tesoro” hasta transitar de objeto a bien cultural, González-Varas enfatiza que a partir de la modernidad integró también factores científicos, económicos, identitarios, religiosos, político-ideológicos e incluso sentimentales o emocionales (2015: 19-41). De acuerdo con la valoración más relevante de un bien y con sus diversas características, éste se denomina patrimonio cultural, natural, documental, musical, intangible, vivo, histórico, arquitectónico o edificado, industrial, etcétera (González-Varas, 2015).

Las fotografías de Guadalupe Suárez constituyen, como hemos podido ver, un patrimonio cultural, que más adelante particularizaremos, pero es necesario subrayar que al mismo tiempo registran –y con ello contribuyen a conservar– otro tipo de patrimonio, el representado por algunas de las construcciones arquitectónicas que poblaron la Ciudad de México en esos años. Esta dualidad, nos llevó a buscar una categoría patrimonial más amplia que las citadas antes, encontrando en los “lugares de memoria” –término que se desarrollará más adelante– una herramienta conceptual adecuada para analizar el caso de la fotógrafa, sus vistas y la arquitectura que retrató.

En este sentido, es importante evocar de nuevo la serie de acontecimientos históricos ocurridos durante el siglo XIX en territorio mexicano, como la Guerra de Independencia, las diversas intervenciones extranjeras, las constantes pugnas de grupos liberales y conservadores que los llevaron a enfrentarse en la Guerra de Reforma, hechos que plantean el difícil panorama para explicar la complejidad del desarrollo artístico en dicha centuria, especialmente en el campo de un arte monumental como la arquitectura. El arquitecto mexicano Agustín Piña Dreinhofer sostiene que desde la Independencia hasta la Reforma la preocupación principal de los gobiernos no fue la arquitectura, por lo que se construyó solo lo necesario, como ejemplo citó a: “la Cámara de Diputados, que se levantó poco después de proclamada la República, en la parte posterior de Palacio Nacional” (2013: 8).

Sin embargo, comenta el autor, cuando hubo oportunidad se intentó modificar la ciudad virreinal trazada por Alonso García Bravo en el siglo XVI como una manera de negar ese periodo o, mejor aún, de superarlo.⁸⁵ La destrucción de algunos conventos durante la Reforma para cambiar la traza colonial, contribuyó a la transformación del país entero, que fue impulsada con mayor auge gracias a que muchos espacios fueron atravesados por los programas de urbanización o saneamiento que caracterizaron a la segunda mitad del siglo XIX y al Porfiriato. Estos proyectos también plantearon un empuje económico para la nación, que poco a poco –y atropelladamente– (Kuntz y Speckman, 2010: 446-453) se fue integrando al desarrollo tecnológico del mundo occidental, con impacto principalmente en los campos de transporte, construcción y comunicaciones.

En el ámbito de la arquitectura, la utilización de materiales como el hierro y el cemento, que dieron origen al concreto armado como técnica de construcción inaugural para el siglo XX mexicano, permitió el desarrollo de proyectos novedosos (Piña, 2013). Como ejemplo de ello tenemos al Gran Hotel de la Ciudad de México (inaugurado en 1899) que, aunque fue concebido imitando el estilo francés *art nouveau*, o quizá por eso, se ha convertido en un ícono de nuestra ciudad como algunos otros ejemplares de dicha corriente.⁸⁶ Además, sumado al desarrollo técnico mundial sin precedentes, la estabilidad lograda en el Porfiriato hizo posible unos pocos años después la construcción de palacios como el Palacio de Bellas Artes (1904), el Palacio Postal (1907) y el Palacio Legislativo (1911), lo cual permite ubicar el tipo de proyectos que se desarrollaron en el periodo de *entresiglos*, mismos que ejemplifican buena parte del trazado emblemático que dibuja la arquitectura de la capital de nuestro país.

⁸⁵ El afán por transformar la realidad a partir de suprimir elementos arquitectónicos determinados se replicó en diferentes periodos. Un ejemplo de ello en las fotografías de María Guadalupe Suárez es su vista de la calle 5 de mayo y el Teatro Nacional (Col. Raúl Torres Mendoza) (**Figura 30**). El teatro fue construido en la época de Antonio López de Santa-Anna (en 1844) por Lorenzo de la Hidalga y Musitu (España, 1810 - México, 1872), uno de los principales arquitectos decimonónicos que trabajaron en nuestro país, cuyas obras en su mayoría fueron destruidas, reemplazadas o remodeladas a comienzos del siglo XX (Piña, 2013: 10). El Gran Teatro Nacional fue demolido de enero a julio de 1901 “por representar un estorbo para el progreso” al interrumpir la deseada ampliación de la calle 5 de mayo que al convertirse en avenida y conectar el Zócalo con la Alameda, asemejaría el trazado de nuestra ciudad al francés. En ese periodo primó el lema “demoler para construir”, gracias al cual desaparecieron otros espacios como este (*El Mundo Ilustrado*, 27 de enero de 1901, en Díaz y de Ovando, 1989: 13).

⁸⁶ Se puede citar el caso de la joyería “La Esmeralda”, edificio construido entre 1890-1893, y que hoy alberga al Museo del Estanquillo (ubicado en la esquina de las emblemáticas calles Isabel la Católica y Madero, antes Espíritu Santo y Plateros). Estos edificios respondieron a nuevas necesidades comerciales de la capital mexicana, que iba asomándose hacia la moda francesa como ejemplo de modernidad.

En síntesis, tanto en el campo de la arquitectura como en el de la fotografía, durante el siglo XIX se gestaron desarrollos importantes que lograron consolidarse a principios del siguiente centenario, y constituyen parte de la identidad de la población mexicana hasta el día de hoy. Su papel constructivo en la formación de nuestro país los dota de valores históricos y patrimoniales⁸⁷ al fungir como testimonios materiales de esta época (especialmente visible en el centro de la república), que perduran y podemos conocer y estudiar a través de distintos medios. En el contexto de la Ciudad de México a finales del siglo XIX, lo que hoy miramos como “su patrimonio” fue vivido como una transformación constante de símbolos, y los bienes arquitectónicos y fotográficos revisados aquí, están marcados por su integración como patrimonio cultural⁸⁸ de ese espacio y momento vistos desde la distancia que nos impone su temporalidad.

En esta investigación, el acercamiento a los campos recién referidos se realiza desde los estudios sobre el patrimonio cultural, de cuyas herramientas conceptuales me valgo para abordar el objeto de estudio: 17 vistas arquitectónicas de la Ciudad de México tomadas y comercializadas entre 1880 y 1883 por la fotógrafa y editora María Guadalupe Suárez. A continuación, definimos los diferentes tipos de patrimonio que identificamos en el caso de Suárez.

Patrimonio fotográfico

Aunque la denominación *patrimonio fotográfico* no existe como tal en el ámbito de la legislación mexicana del patrimonio cultural, se suele tipificar a la fotografía como una vertiente del patrimonio documental. Es decir, se considera como uno de los diferentes documentos útiles en la “transmisión y perduración de la cultura” (González-Varas, 2015). No obstante, en sí misma la fotografía también es susceptible de valoraciones propias, entre otras, la histórica, la estética y la artística.⁸⁹ En la época de María Guadalupe

⁸⁷ Además del valor estético que encarnan las producciones arquitectónicas y fotográficas por sí mismas.

⁸⁸ Entendidos como: “testimonios significativos, materiales o inmateriales, legados por las comunidades humanas a lo largo de su existencia y que permiten el conocimiento tanto de las diversas culturas sucedidas en el tiempo como de las culturas actuales, tanto de la cultura propia como de la ajena” (González-Varas, 2015: 25).

⁸⁹ El “primer plato” que ofrece la investigadora Rebeca Monroy Nasr en su libro *El Sabor de la Imagen* (2014) es una reflexión importante para entender las distintas valoraciones que ha tenido la fotografía en el ámbito de la teoría y crítica de arte a lo largo de su historia.

Suárez este medio representó más un avance tecnológico y una forma alternativa de sostén económico que una manifestación cultural; pero en este recorrido, a más de un siglo de distancia, es posible mirarlo en ambos sentidos: como registro “fiel” de un patrimonio arquitectónico y como patrimonio cultural en sí mismo.

Así, en este trabajo se estudia principalmente la relación del patrimonio cultural con un tipo de bien específico: las fotografías. De acuerdo con la normativa internacional suscrita por México (UNESCO, 1972), la clasificación de las imágenes que se estudian aquí es la de *patrimonio documental de tipo fotográfico*. Esta nomenclatura alude a la importancia de dicho bien como registro de algo que antes existió y ahora no, o que ya no existe de la misma forma o en las mismas condiciones en que lo hizo al momento de ser fotografiado. Así, la valoración patrimonial de la fotografía puede recaer en los referentes de la realidad que se utilizaron para hacerla, es decir, en aquello que se fotografió, apelando al valor testimonial de la cámara; y que, en este caso, se trata de un conjunto del patrimonio edificado de nuestra ciudad decimonónica.

Pero también se puede considerar el bien material que representa como tal cada impresión fotográfica: sus cualidades técnicas, compositivas, estéticas, etcétera. Aludiendo, por ejemplo, a la particularidad de los procesos técnicos utilizados por Suárez, positivos de albúmina y negativos al colodión húmedo, en el contexto de una etapa de transformaciones significativas para el medio fotográfico. La albúmina refiere a “una fotografía positiva con una capa [de] clara de huevo que funciona como aglutinante para las sales de plata” (Tomasini, s/f: 17); por otro lado, según el manual de técnicas antiguas de Clara Tomasini, para realizar negativos como los utilizados por la fotógrafa se requiere el siguiente procedimiento:

[...] se debe pulir una placa de vidrio y aplicar una solución de colodión con bromuro de potasio. Se sensibiliza sumergiéndola en nitrato de plata y rápidamente debe ser colocada en la cámara para producir la exposición [que] puede variar de unos segundos a pocos minutos. Para revelarlo se vierte sobre la superficie una solución de nitrato de plata y ácido pirogálico (o sulfato ferroso) y después se la fija en una solución de tiosulfato de sodio. [Ya] lavada y secada, se le coloca una capa de barniz para proteger al colodión de la abrasión. (s/f: 15)

Además de la historia de los espacios fotografiados y la materialidad de las vistas, un tercer punto de enfoque para el estudio de este patrimonio es el personaje detrás de la cámara, la mujer que eligió determinado referente para convertirlo en una imagen. En este tema, es importante resaltar el carácter *sui generis* de la fotógrafa que motivó la

presente investigación, María Guadalupe Suárez, de la cual se conocen solo algunos datos, pero cuyo caso me despierta mucho interés al aparecer hasta ahora como la primera mujer de la que se tiene noticia de haber montado un estudio fotográfico en la Ciudad de México (alrededor de 1880 y 1881), en el cual comercializó su propio trabajo.

La única muestra que se tiene de las imágenes que creó, es una parte de su serie *Álbum Fotográfico de México*, editado entre 1880 y 1883, mismo que se conoce desde hace relativamente poco tiempo gracias a la investigadora Laura Castañeda (2013 y 2015) y a un grupo de estudiosos de la fotografía decimonónica en la capital mexicana, liderados por Fernando Aguayo (Carreón y Valencia, 2016; Aguayo *et al.*, 2019), a cuyo interés se han sumado diferentes personalidades que poco a poco han develado más detalles del trabajo de esta pionera entre las fotógrafas mexicanas. Sus vistas, entonces, constituyen la fuente principal mediante la cual podemos conocerla, pues en ellas hay distintos cortes de su mirada ante algunos espacios que incluso ahora podemos visitar.

Lugares de memoria a través de la fotohistoria

Los lugares de los que se habla aquí no se limitan al espacio físico donde se ubicó o ubica aún cada edificio retratado, sino que abarca también espacios en potencia, virtuales o conceptuales, donde es posible reconstruir memorias. El andamiaje que posibilita levantar estos llamados *lugares de memoria* desde el patrimonio cultural está conformado en este caso por la red de vínculos que tejen las distintas vertientes antes mencionadas de los bienes que legó María Guadalupe Suárez: el edificio captado, la vista arquitectónica y la propia fotógrafa como autora de las imágenes, así como el contexto que rodea cada pieza de este tejido.

Para Pierre Nora, el historiador francés que acuñó el concepto *lugares de memoria*, éstos se refieren a “toda unidad significativa, de orden material o ideal, que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad cualquiera” (2008: 111). En este sentido, las vistas de Suárez son *lugares* que permiten rememorar fragmentos de historia que integran la memoria colectiva de una comunidad, aquélla que compartió su mirada a finales del siglo XIX en la Ciudad de México, pero también la que integramos hoy quienes podemos apropiarnos de esta mirada a través de sus imágenes. Esto, en el entendido de

que “lo que hace del lugar un *lugar de memoria* es tanto su condición de encrucijada donde se cortan diferentes caminos de la memoria como su capacidad para perdurar y ser incesantemente remodelado, reabordado y revisitado” (Allier, 2008: 167).

Considero que las propias vistas que se analizan en esta investigación pueden incluirse en esta categoría, ya que recuperan parte del pasado cultural e histórico de la Ciudad de México, de una época en la que se pretendió mostrar al país hacia el exterior como una nación próspera y en camino a la modernidad, planteamiento que se desarrolló inicialmente en la capital de la república. Las vistas que realizó María Guadalupe Suárez tuvieron objetivos comerciales y promocionales,⁹⁰ pero con el transcurrir del tiempo los lugares captados por su cámara provocan en el espectador un recuerdo individual o una memoria colectiva de los espacios actualmente desaparecidos o alterados. Algunas de las construcciones existen solo en estas vistas; otras, han sido transformadas y forman parte de una ciudad diferente.

La posibilidad de leer en una imagen algo que ‘ha sido’ a partir de lo que ‘está siendo’ en el momento de su recepción, supone en primer lugar considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla” (Reyero, 2007: 37).

Ante tal poder evocativo, reconocido y valorado en la imagen fotográfica como fuente de saberes, se vuelve indispensable, desde mi punto de vista, atravesar la mirada que aquí se intenta con la *fotohistoria* (Mraz, 2018), un abordaje crítico que ha tenido un desarrollo especial en nuestro país a partir del trabajo de investigadoras e investigadores como Rebeca Monroy Nasr, Alberto del Castillo, John Mraz y una amplia escuela que sigue desarrollando trabajos de investigación que tienen a la fotografía como objeto primordial de estudio.

Dado que las fotografías flotan y pueden manipularse para significar casi cualquier cosa, la contextualización es el Camino Real para interrogarlas. Es solo en su inserción en el contexto concreto en el que se hicieron, y en el que circulan, que tienen sentido. (Mraz, 2018: 75)

Así, el autor mexicano John Mraz explica la importancia de usar las imágenes fotográficas como objeto de estudio y no solo como ilustración histórica. El investigador propone el concepto *fotohistoria* como alternativa metodológica a la historia gráfica (Mraz,

⁹⁰ Más específicamente, su función en esa época se relacionó con la de las tarjetas postales, cuyo intercambio y circulación significó la declaración o confirmación del estatus social alto de sus propietarios, que demostraban con ellas sus posibilidades de viajar y de atesorar “vistas” de diferentes lugares como recuerdo o regalo para sus allegados (Freund, 2006: 91).

2006) y reconoce los límites de la fotografía como documento, por lo que alude a la necesidad de “historiarla”. Esto es, vincular sus contenidos con el contexto histórico, cultural, científico y técnico: con todo aquel elemento que contribuya a corroborar o complementar la información que leemos en la imagen.

En los casos revisados aquí, adopté esta visión para compensar en parte la falta de datos disponibles sobre la autora y sus imágenes, pues se sabe que además de vistas arquitectónicas María Guadalupe Suárez hizo retratos, tipos y registro de monumentos y antigüedades para su serie *Álbum fotográfico de México*. Sin embargo, aún se conoce poco y no se conserva como se presentó en su momento: a algunas vistas les hace falta el soporte secundario de cartón donde Suárez pegó originalmente sus positivos y la *entrehoja*⁹¹ donde imprimió los textos explicativos de los lugares fotografiados. Para historiar estas imágenes se acude entonces, además de al análisis de las vistas, al conocimiento que rodea a los espacios patrimoniales retratados desde su consideración como lugares de memoria.

Resulta importante señalar que este intento está limitado por los alcances y temporalidad del proyecto de maestría en que se inserta, es un acercamiento a la fotografía y su obra como unidad significativa que constituye un patrimonio cultural. Así como esta investigación se nutrió de grandes esfuerzos previos por rescatar a María Guadalupe Suárez como pionera de la fotografía en la Ciudad de México, se espera poder fomentar en el futuro otros acercamientos a sus imágenes para continuar la reconstrucción de su memoria. Pues, en palabras de José Antonio Rodríguez: “hacer fotohistoria es una forma de reescritura, un reciclamiento de mentalidades, una reconstrucción que puede volverse inagotable, hasta el infinito” (Monroy, 2004: 8).

En este sentido, puede decirse que cada intento por descifrar a nuestra fotógrafa será una tarea incompleta y además subjetiva en distintos niveles, pero acudiendo a las ideas de Rebeca Monroy, consideremos que “es el oficio de historiar lo que permite que erremos menos en las aproximaciones a la reconstrucción del pasado cuando usamos

⁹¹ Recordemos que el término *entrehoja* se refiere al papel ligero y suave que se usaba para proteger las fotografías del contacto directo con otros objetos (ver glosario). Las entrehojas de las vistas de Suárez fueron aprovechadas para imprimir allí información escrita, su tamaño es ligeramente mayor que el soporte secundario de cartón y del conjunto conocido de vistas, sólo siete conservan este elemento. Ver **Anexo 2**.

fotografías, pues la correlatoría entre una fuente de información y otra nos dará esa posibilidad” (Monroy, 2004: 52).

Así, al inicio de este proyecto destacó el contraste entre los datos disponibles sobre los espacios que María Guadalupe Suárez captó y lo poco que se sabía sobre ella, pues sus imágenes conocidas –hasta ahora 16, sin contar una toma que aparece en dos positivos–, han sido utilizadas en algunos casos para sustentar historias de los inmuebles que registran. En esta ocasión se “re-visita” este patrimonio cultural desde los lugares de memoria y la fotohistoria, para sumar elementos a la red que va dando rostro a la autora decimonónica, con la intención de generar información que sostenga la capacidad identitaria de sus vistas, de casi 140 años de antigüedad, y así activar su función patrimonial entre diversos sectores de la sociedad actual. Para esto, acudimos en este capítulo a una parte del patrimonio arquitectónico que Suárez retrató en la época.

Patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México a finales del siglo XIX: la mirada de María Guadalupe Suárez

La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor (Kossoy, 2001: 42).

[...] el interés del fotógrafo sobre sus objetivos –comunes o excepcionales– permite reconocer distintas coordenadas temporales o espaciales, visiones y mentalidades que se proyectan en los registros, enlazando la persistencia de la mirada fotográfica con la vastedad y la minucia de un país. [...]

La arquitectura va al lado del interés funcional y estético de la ciudad, es un espejo de los intereses que dan especificidad al carácter de un país, una ciudad o un barrio. De la esforzada perspectiva al detalle elemental de un proyecto, se puede hacer un recuento de la arquitectura como un testimonio de las conversiones de la cultura mexicana. (Arroyo, 2014: 24 y 31)

El patrimonio arquitectónico es llamado actualmente patrimonio construido o edificado con la finalidad de enfatizar sus distintas valoraciones (principalmente histórica y artística) en el marco de su integración con el entorno (González-Varas, 2015). Así, es posible localizar su valor identitario con mayor claridad, pues éste resulta de factores como el tiempo; más allá de la duración o antigüedad de un inmueble, se alude aquí a las

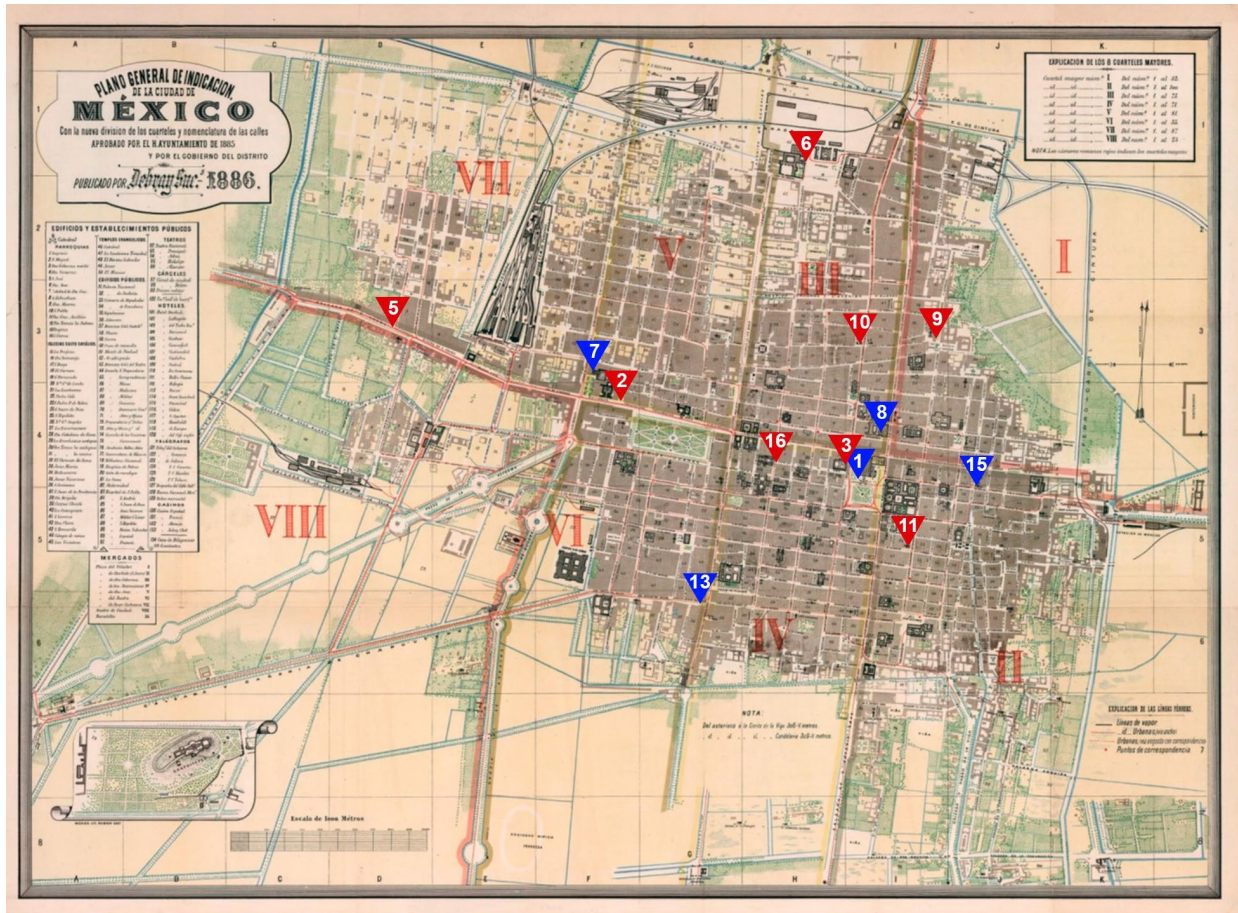
significaciones que el edificio va teniendo a lo largo de los años para la comunidad que lo vive. En este sentido, la tarea de “mirar con lupa” algunos de estos significados (por ejemplo, los derivados de los diferentes usos que se le han dado a determinada construcción arquitectónica), puede llevarnos a descifrar cómo fue el pensamiento de quien consideró ciertos espacios y no otros, como dignos de ser registrados para la posteridad, o al menos para su consumo y difusión inmediata.⁹²

“La memoria es un acontecimiento de la mirada y viceversa: la mirada es un suceso de la memoria” (Reyero, 2007). En un primer “vistazo” a las imágenes estudiadas, se puede decir que retratan construcciones arquitectónicas de diferente naturaleza (iglesias, jardines, escuelas, comercios y elementos urbanos), como se verá más adelante. En este apartado “visitaremos”, para recordar o conocer, diez de los espacios fotografiados por María Guadalupe Suárez, cuya publicación ocurrió entre octubre de 1881 y enero de 1883. Se trata de imágenes plenamente identificadas (impresiones de albúmina montadas sobre cartón con el nombre de la fotografía impreso).

En algunos casos no se consigna la fecha de publicación en ninguna parte de estas vistas, pero ésta se calculó mediante otros elementos integrados en los soportes de cartón. Más adelante observaremos que existen fotografías sueltas que no cuentan con dichos datos y que pudieron realizarse durante la época activa del estudio fotográfico de Suárez, entre 1880 y 1885. Este periodo coincide con el controversial gobierno de Manuel González, cuyos rasgos principales se refirieron en el capítulo anterior.

Desplazar relativamente la valoración histórica y de antigüedad de las fotografías permite explorar su valor testimonial e identitario para centrarnos en el patrimonio arquitectónico que retratan. De esta manera, el contexto de las imágenes se extiende desde la época de construcción del edificio hasta nuestros días, en los casos en que éste aún existe. Tal margen hace posible conectar elementos significativos como las intenciones de la toma, las transformaciones de una construcción a lo largo del tiempo, las distintas funciones que ha adoptado el edificio durante su existencia o cómo el contexto de finales del siglo XIX incidió en estos inmuebles y en sus usuarios. Para iniciar el recorrido, miraremos el antiguo contorno urbano de la Ciudad de México a fin de situar los edificios que retrató María Guadalupe Suárez.

⁹² Esto, tomando en cuenta la función comercial con que se realizaron las vistas revisadas aquí.

Figura 13. Plano de la Ciudad de México en 1886, intervenido⁹³

Nota. © Autor no conocido. *Plano general de indicación de la ciudad de México con la nueva división de los cuarteles y nomenclatura de las calles aprobado por el H. Ayuntamiento de 1885 y por el gobierno del Distrito.* MMOyB / SIAP.

- | | | |
|--|-------------------------------|--|
| 1) Jardín de la Catedral | 7) Iglesia de San Fernando | 12) Hacienda la Castañeda (Fig. 14) |
| 2) Iglesia de San Hipólito | 8) Exconvento de la Enseñanza | 13) Fuente del Salto del agua |
| 3) Nacional Monte de Piedad | 9) Iglesia del Carmen | 14) Castillo de Chapultepec (Fig. 14) |
| 4) Iglesia del Pocito (Fig. 14) | 10) Mercado de Santa Catarina | 15) Iglesia de la Santísima |
| 5) Casa de los Mascarones | 11) Iglesia de Balvanera | 16) Calle 5 de mayo y Teatro Nacional |
| 6) Iglesia de Tlatelolco | | |

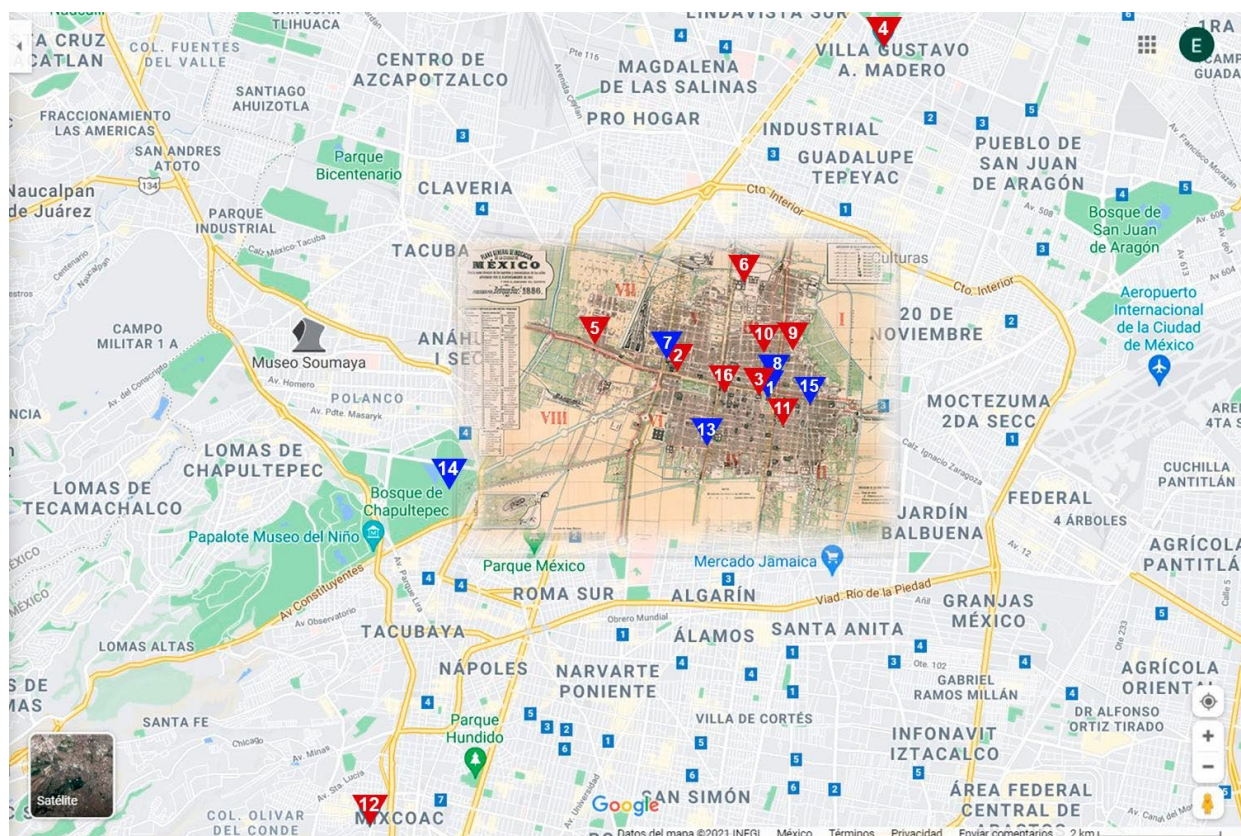
Clave de colores para los lugares: ▼ revisados en este capítulo; ▼ incluidos en capítulos posteriores.

Algunos de estos edificios sobreviven casi como fueron capturados hace casi siglo y medio (como la Casa de los Mascarones), otros han sido transformados (por ejemplo,

⁹³ En el Capítulo 1 usamos un plano de 1881, aquí utilizo el de 1886 por sus cualidades visuales, que permiten ubicar de mejor manera los espacios en la actualidad.

la iglesia del Carmen o la de San Hipólito) y algunos han desaparecido por completo (la hacienda de la Castañeda) o parcialmente (es el caso del mercado de Santa Catarina, cuya estructura metálica –añadida en 1881– fue trasladada a la zona de Tacuba después de ser desocupado y decidido su derrumbe. Ver Díaz, 2018: 11-19).

Figura 14. Mapa de la Ciudad de México en 2021, intervenido



Nota. © Google (s.f.). “Vistas de María Guadalupe Suárez - sitios guardados”. Recuperado: abril 22, 2021 de <https://goo.gl/maps/nZyA7wyUQc2gJ2qi8>. Se sobrepuso el mapa de la capital en 1886. Ver **Nota de Figura 13**. Tres espacios fotografiados por Suárez no formaban parte de la ciudad a finales del siglo XIX: la iglesia del Pocito de Guadalupe ▼4, la hacienda de la Castañeda ▼12 y el castillo de Chapultepec ▼14.

Mediante los desplazamientos de Suárez sobre la urbe de su época podemos ver que, aunque se concentró en la capital, capturó al menos tres espacios en las afueras del trazo de la antigua Ciudad de México. Estas zonas comenzaron a ser accesibles para algunos ciudadanos con la ampliación de las vías del ferrocarril y después del tranvía: la villa de Guadalupe, el bosque de Chapultepec y el pueblo de Mixcoac. Dos de estos espacios están incluidos en este primer recorrido.

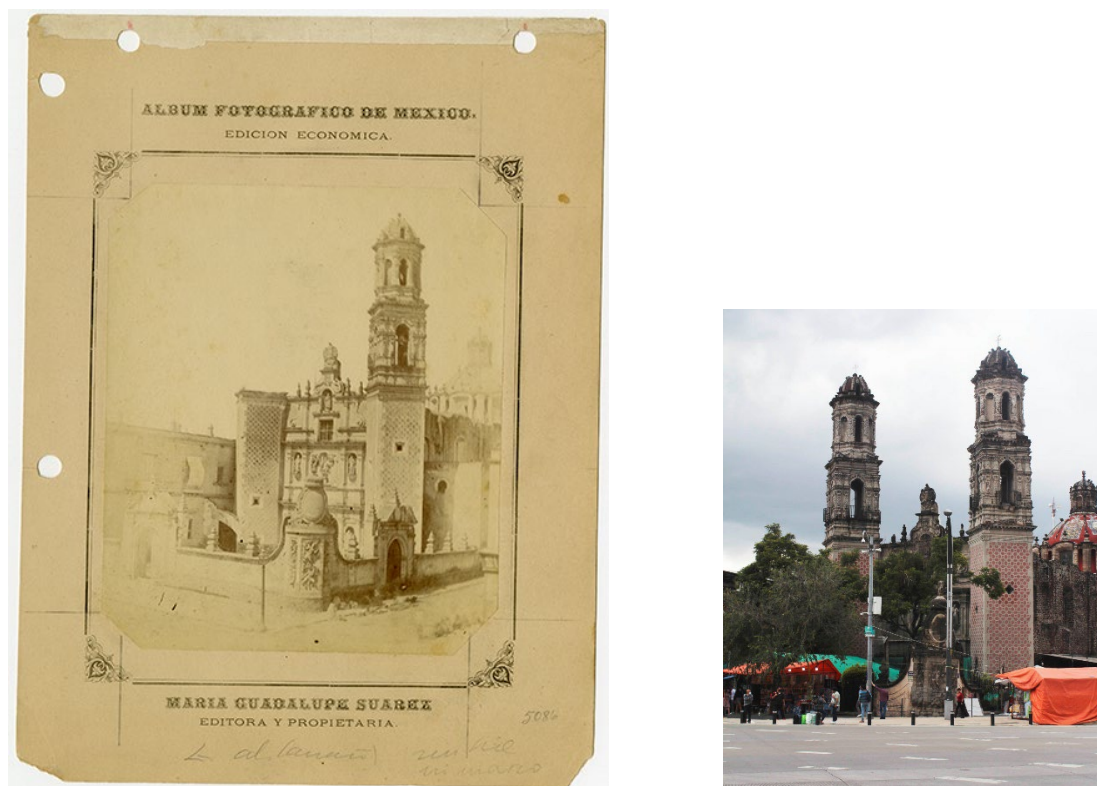
A continuación, a partir de la investigación documental y haciendo eco del trabajo de Laura Castañeda (2013 y 2015), quien recuperó por primera vez a María Guadalupe Suárez como fotógrafa pionera, reseño brevemente diez de los edificios⁹⁴ para conocer el contexto ampliado referido. El elemento inicial de análisis es un escrito que iba adherido al soporte secundario de las vistas, que se piensa acompañó a todas las piezas de este álbum (Castañeda, 2015: 88) y que Suárez imprimió en cada entrehoja.⁹⁵ Este documento contiene datos del edificio como sus materiales, las remodelaciones que había tenido, sus orígenes y funciones, que se han cotejado e integrado en la presentación de cada espacio. El contenido completo de las entrehojas puede leerse en el **Anexo 1** de esta tesis.

Para facilitar la identificación de las construcciones o espacios fotografiados a finales del siglo XIX por Suárez en sus vistas, he realizado e integrado aquí un registro fotográfico actual de los mismos en los casos en que fue posible, pues algunos edificios ya no existen, o no ha sido posible visitarlos aún. Para estos últimos se utilizaron imágenes localizadas en internet.

Vistas y lugares se describen en fichas con categorías para las fotografías y para los edificios por separado, incluyendo una breve sección sobre transformaciones actuales del espacio. Se destaca en las notas y subtítulos algún rasgo relevante en el cruce de esta información, que más adelante servirá para definir los lugares de memoria. El orden de presentación es cronológico y corresponde a la fecha de publicación de las imágenes (y no al periodo de construcción de los edificios) a fin de acercar el recorrido a la experiencia de la fotógrafa al momento de editar sus vistas. Se trata de una metodología que nos permitirá analizar cada imagen con sus características técnicas, formales y temáticas del periodo en análisis.

⁹⁴ Estos lugares aparecen en las vistas impresas que están montadas sobre cartón, y siete de ellas tienen un texto explicativo. Elegí este conjunto porque conserva la mayoría de los elementos que se cree conformaron cada vista en su momento de publicación. Nueve de estas imágenes se resguardan en la Fototeca Nacional (FN) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y una pertenece a la colección particular de Raúl Torres Mendoza.

⁹⁵ Hasta ahora se conocen 7 entrehojas impresas: 2 firmadas por Guadalupe Suárez (iglesias de Santa Catarina y del Pocito), una por Enrique de Viralva (hacienda de la Castañeda), otra por Enrique A. Olaeta (iglesia de San Hipólito) y 3 que no tienen firma (Monte de Piedad e iglesias del Carmen y de Balvanera).

*Iglesia de San Hipólito. Territorio multi-apropiado***Figura 15.** *Vista de la Iglesia de San Hipólito y registro actual*⁹⁶

Nota. Esta vista cuenta con entrehoja firmada por Enrique A. Olaeta⁹⁷ (**Anexo 2, Entrehoja 1**)

Tabla 1. *Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia de San Hipólito*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez	Fundadores/construtores: Primera ermita (1522) → Juan Garrido (en honor a Juan Tirado) Capilla de San Hipólito (1523-1524) → Hernán Cortés Hospital adjunto (1567) → Bernardino Álvarez Nueva iglesia (1717) → Autoridades virreinales

⁹⁶ Los registros actuales son, en su mayoría, de mi autoría. Fueron realizados con la finalidad de observar las dificultades que implicó para la fotografía realizar estas tomas. Agradezco a mi asesora, la maestra Leticia Ruiz Rivera, su guía y acompañamiento en esta travesía.

⁹⁷ José de Jesús Juan Enrique Andrés Olaeta Serralde (Ciudad de México, 4 de febrero de 1844 - ¿?). Fue un ingeniero y arquitecto mexicano que vivió varios años en España, África del Norte y Oriente Medio. En su trabajo destacan las casas de interpretación Morisca, como la *Serralde-Acosta* (Mixcoac, 1903) –actual sede del *Bulldog Café*–, que construyó para su cuñado Francisco Serralde, abogado de la élite porfirista.

Fecha de publicación: Octubre 24, 1881	Administradores: 1569 → Hermanos de la Caridad, hermano mayor Bernardino Álvarez 1700 → Orden religiosa de San Agustín 1844 → Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul (paulinos) 1881-1882 → <i>Lascurain y comp.</i> (<i>Nueva Guía de México</i> , 1882: 817) 1892 → Misioneros Claretianos ⁹⁸
Título: “Iglesia de San Hipólito”	Año de construcción: Primera ermita → 1522 Capilla de San Hipólito → 1523-1524
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	Nueva iglesia → cimientos en 1602 (no prosperó). Reinicio y término: 1717-1740
Técnica: Positivo en albúmina	Nombre del edificio: Ermita de los Mártires; Capilla de San Hipólito; Templo de San Hipólito y Casiano (también llamado Iglesia de San Judas Tadeo, o San Juditas). Estilo: Elementos churriguerescos, fachada clasicista.
Soporte secundario: Cartón con tipografía. Tiene entrehoja de dos páginas, firmada por Enrique Olaeta	Descripción del edificio: La primera ermita fue de adobe, improvisaron en ella una iglesia. La iglesia actual tiene piso de mosaico y se compone de una planta con nave en forma de cruz latina (orientada de sur a norte) y cubierta por dos bóvedas de casquete esférico. Fachada → clasicista, de tres cuerpos: 1) acceso principal, arco de medio punto con frondas resaltadas, un par de nichos y columnas toscanas de $\frac{3}{4}$; 2) al centro está san Hipólito, labrado en cantera y a su lado imágenes de bulto de san Antonio Abad y san Antonio de Padua; 3) escudo corona imperial, vitral del siglo XX con virgen María y escultura de san José y el Niño Jesús. Torres → paredes con ajaracas, separadas de la base del campanario con cornisa. Giradas 45° respecto al frente del templo. La torre poniente aún no existía en el momento de la toma fotográfica, se piensa que fue construida durante la remodelación iniciada en 1893 por los claretianos.
Género: Vista arquitectónica	Cúpula → base octogonal, con un tambor, domo y linternilla. Muros y bóvedas → de piedra de tezontle, cal y canto, en forma <i>opus incertum</i> . Retablo → original de madera, luego de mármol (siglo XX), sin estilo definido.
Uso social: Comercial, informativo, registro de iglesia en espacio histórico	Usos: Comenzó siendo ermita en 1522. 1567 → Hospital de San Hipólito, para hombres (en terreno anexo). Durante la Colonia allí se aislaba a “locos, ancianos y alguno que otro menesteroso”. Tuvo subsidio de la beneficencia pública hasta la creación del Manicomio General de “la Castañeda.” ⁹⁹ 1569 → Lugar de fundación de la Congregación de Hermanos de la Caridad (Orden de Caridad de San Hipólito). El 1° de octubre de 1604 se mandó hacer votos de hospitalidad y obediencia al hermano mayor, B. Álvarez.
Efectos de deterioro: tiene rayaduras, huellas digitales indelebles y manchas	1700, mayo 20 → Cambio de congregación a orden religiosa de San Agustín. 1820, octubre 1 → La orden fue suprimida y el hospital se dedicó a asistir a “dementes”. Más tarde lo convirtieron en un cuartel (según entrehoja). 1844 → De nuevo se dan misas, ahora por parte de padres paulinos. 1846 → Hospital militar de instrucción y hospital de sangre.

⁹⁸ Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (en latín *Cordis Mariæ Filius*).

⁹⁹ <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2016/01/casa-de-campo-de-don-arturo-quintana-y.html>

Ubicación:	1847 a 7 de octubre de 1850 → Hospital municipal y luego escuela de medicina.
Inventario (Inv.)	1853 → Cuartel. En 1856 fue desamortizado.
609892,	Ca. 1856 - ca. 1891 → Uso por parte del estado. En 1881, año de la toma, es ocupado por “fábricas de tabacos y galletas de los Sres. Lascurain y C. ^a ”
Colección (Col.)	1868 → Hospital de Dementes de San Hipólito. Margarita Maza de Juárez administró 800 pesos del Ministerio de Gobernación en objetos para los internos: “camisas, calzoncillos, pantalones, zapatos, platos de peltre y otros artículos de los más indispensables para los enfermos del establecimiento” (<i>La Iberia</i> , 11 de septiembre de 1868: 3).
Felipe Teixidor.	1892, enero 8 → Tercera casa de los claretianos. Se abrió al culto en 1893.
Fototeca	1910 → Debido a la Revolución suspendió sus funciones como hospital, y luego sus servicios religiosos (1915). En 1919 reabre sus puertas, pero suspende de nuevo por la Cristiada entre 1926 y 1929.
Nacional (FN) - INAH	

Procesos de intervención:

1893 → Remodelación interior por el arquitecto Manuel Francisco Álvarez.
 1913 → Cúpula y vitrales dañados durante la Decena Trágica.
 1931 → Declarado monumento nacional por el INAH.
 Ca. 1936 a 1939 → Se realizaron mejoras estructurales.
 1941-1942 → Sustitución del retablo principal de madera por uno de mármol.

Ubicación: Zarco 12, Centro Histórico de la Ciudad de México, Colonia Guerrero, Alcaldía Cuauhtémoc, 06300 (cruce del Paseo de la Reforma y Avenida Hidalgo).

Historia contemporánea

Anotaciones:	1955 → Alojó a la imagen de San Judas Tadeo, proveniente de Puebla y antes de “al tamaño”, la iglesia de Jesús María en la capital, que se colocó en la capilla de los Santos Mártires Mexicanos. Devoción impulsada por Antonio Bandrés.
“sin pie”,	1955, febrero → Fundación por parte del padre Fierro de la escuela anexa para sordos pobres “Rosendo Olleta” (Álvarez Juárez, 2019: 151).
“sin marco”	Ca. 1960-1970 → Afectación por construcción de línea 2 del metro.
(instrucciones editoriales	1972 → Remodelación, en el altar queda la escultura de San José con el Niño Jesús en brazos e imágenes de San Hipólito y San Casiano.
escritas a lápiz	1974 → Reubicación de entierros de conquistadores.
sobre el soporte	1982 → La imagen de San Judas Tadeo se traslada al altar principal.
secundario,	1985 → Daño por temblores de septiembre.
atribuidas a	1989 → Incendio provocado por la cantidad de veladoras ofrendadas.
Felipe Teixidor	1990 → Instalación de equipo de sonido para feligreses afuera de la iglesia.
por Valencia,	2002 → San Hipólito comenzó a ser sede de las peregrinaciones en honor a San Judas cada mes en el día 28 y con mayor afluencia en octubre.
entrevista del 5	
de julio de	
2021).	

Notas

Al momento de la publicación de esta vista, la iglesia era utilizada como parte de una fábrica de tabacos y galletas. El espacio que ocupó el hospital hasta el siglo XIX, hoy se utiliza para comercio.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

En esta primera vista capturada por María Guadalupe Suárez, destacan los diversos usos que a lo largo del tiempo ha tenido el edificio que retrata. Como en sus primeros años, hoy se considera un lugar sagrado, por lo que según Álvarez Juárez (2019: 149) se le pueden atribuir tres tipos de funciones: lo devocional, lo político y lo festivo.

Cerca de 20 000 devotos el 28 de [cada] mes y más de 80 000 el 28 de octubre, se dan cita en este lugar a manera de una gran fiesta, para muchos de ellos [...] representa un día familiar, una oportunidad entre amigos para escabullirse del cotidiano; comer, beber, obtener regalos y otras dádivas ofrecidas por devotos, como agradecimiento por algún favor recibido del santo. Para muchos en situación de calle, que habitan en las calles aledañas del templo, representa la oportunidad de llevar a la boca un plato de comida. (p. 150)

Este fenómeno es la razón por la que el inmueble es mejor conocido como la Iglesia de San Judas Tadeo, o San Juditas, que por su advocación original. Se trata de un hecho que evidencia la apropiación de los feligreses sobre el recinto y sus espacios circundantes.

La situación recién descrita no es exclusiva de la época contemporánea del lugar, pues desde su fundación, como se lee en la entrehoja: “A esta iglesia se dirijia [sic] cada año el 13 de Agosto, aniversario de la toma de la ciudad por los españoles, una gran comitiva, cuya solemnidad era conocida [...] por ‘*el paseo del Pendon*’ [sic]” (Olaeta, 1881).¹⁰⁰ Dicha fiesta tuvo características que la asemejan al fenómeno actual en “San Juditas”, pues comprende tres momentos rituales simbólicos: el paseo cívico-militar del “real pendón”; las funciones eclesiásticas (liturgia, misa y sermón); y la fiesta cívica (actividades lúdicas ordenadas) (Macías, 2016: 8). Actualmente, aún se recrea este evento cada año, aunque con menos concurrencia que en el dedicado a san Judas, realizando el “paseo” desde la iglesia de san Hipólito hasta el Zócalo capitalino (**Figuras 16, 17 y 18**).

Como se ve, lo devocional, lo político y lo festivo han estado presentes con distintos matices a lo largo de la historia del edificio, conectando sus funciones originales con las actuales de manera directa.

¹⁰⁰ En el lugar que ocupa hoy este templo ocurrió la batalla entre tropas españolas y tlaxcaltecas contra el ejército mexica, que originó “la noche triste” del 1° de julio de 1520. En memoria de los acaecidos, el soldado español Juan Garrido edificó una ermita en 1522. Al establecerla como iglesia al año siguiente, Hernán Cortés decidió reivindicar la memoria de este hecho tomando el 13 de agosto, fecha de la caída definitiva de Tenochtitlan ante los españoles (1521), como el día de su fiesta. El onomástico de este día es san Hipólito, que dio nombre a la iglesia.

Figuras 16, 17 y 18. Recreación del paseo del Pendón 1910, 2010, 2021; calle Madero

Nota. © Comité Organizador del Paseo del Pendón. Izq. “Festejos del Centenario”; en medio “Festejos del Bicentenario. Compañía Fénix Novohispano”; der. “Recreación CDMX”, 15 de agosto de 2021.¹⁰¹

No obstante el carácter cíclico de su funcionamiento, esta iglesia ha tenido otro tipo de usos como el de manicomio, escuela para sordos, cuartel militar, hospital y escuela de medicina (Olaeta, 1881: 2). Cuando María Guadalupe Suárez captó este edificio, estaba ocupado por una fábrica de tabacos y galletas, lo cual nos lleva a revisar su momento histórico, que está ligado con la Guerra de Reforma (1857-1861) y las transformaciones de los sistemas político, social, cultural y religioso, enraizados desde la época colonial.

La industria tabacalera era un monopolio bastante redituable de la corona española durante el virreinato, por lo que, al lograr la Independencia, para el gobierno mexicano este rubro constituyó una importante fuente de capitalización de recursos ante la escasez y el endeudamiento generados por la guerra. Sin embargo, la organización de esta empresa, como la de muchas que debían atenderse en la nueva nación, fue lenta y compleja. Por lo que permaneció en estanco, o monopolio estatal, por muchos años.

En 1824 en la República [...] se inició la polémica en torno a la industria del tabaco: Una opción fue conservar el estanco de manera tradicional y la otra quitarlo. Guadalupe Victoria, presidente de los Estados Unidos Mexicanos, expidió un decreto el 23 de noviembre de 1824, declarando subsistente, por cuenta de la Federación la Fábrica de Puros, Cigarros y Polvo de la Ciudad de México [...] En otros estados como Guanajuato la explotación (manufacturera y comercialización) quedó a favor de accionistas particulares que por medio de una renta, pagadera al erario estatal gozaban de exclusividad en esas actividades. (Mayagoitia, 2013: 77-78)

El rumbo de esta industria siguió modificándose hasta la invasión norteamericana (1846-1848), cuando finalmente se anuló el estanco. Sin embargo, ante la inestabilidad

¹⁰¹ Agradezco a la familia Tovar Ruiz y a la Asociación México Hispano compartirme las imágenes de su archivo.

financiera mostrada por los acreedores interesados en retomar el negocio, el gobierno acudió a los llamados agiotistas,¹⁰² quienes dominaban entonces la economía nacional.

[...] el último recurso fue tratar con los antiguos tenedores de bonos entre ellos algunas firmas inglesas: *Manning y Mackintosh* quienes asociados con algunos industriales mexicanos como Manuel Escandón, J. de la Fuente y Manuel Bringas, etc. celebraron un contrato formal de arrendamiento con el gobierno mexicano el 18 de agosto de 1848. Por este convenio los industriales se comprometían a proporcionar el capital necesario y encargarse de la administración: el gobierno declaraba privilegio exclusivo para las compañías: sembrar, labrar, expender e importar tabaco en toda la república. El gobierno federal recibiría el 15% de ventas excesivas y los estatales recibirían el 10% y había un contrato por cuatro años forzosos para ambas partes. (Mayagoitia, 2013: 81-82)

Fue hasta 1856 cuando la siembra y manufactura de tabaco se declararon completamente libres, lo cual significó una oportunidad de desarrollo para quienes tenían el capital suficiente para invertir. La popularidad del producto era tal alrededor del mundo, que su comercio masivo fue no solo posible sino aprovechado al máximo. Pero la diversificación generó un desaceleramiento del rubro en nuestro país, así como un decremento en la calidad de lo producido. Según Mayagoitia (2013), el panorama comercial del tabaco en la época en que se tomó esta fotografía de la iglesia de San Hipólito, donde se llevaron a cabo tareas relacionadas con esta industria, fue el siguiente:

[De] 1877 a 1892, las exportaciones se redujeron por lo que el tabaco quedó disponible para las fábricas nacionales: 7400 toneladas de tabaco en rama en 1877 y solo 6000 en 1892. En México era común que hubiera una población de mediana importancia que contara con una manufactura de puros, picadura de tabaco preparada a mano o por operarios y el cigarrillo era envuelto en hoja de maíz o en fino papel catalán. (p. 185)

La situación ilustrada aquí da sentido al uso registrado en 1881 para este espacio de devoción, apropiado entonces por un gobierno liberal, circunstancia que incidió profundamente en el ámbito cultural, como veremos a continuación. Al respecto, destacan dos fenómenos; primero, que una actividad artesanal como el forjado de puros y de cigarrillos, que realizaba tradicionalmente una sola persona que aprendía el oficio en un taller, se dirigiera hacia la producción masiva regida por la división del trabajo. Esto significó eliminar la posibilidad de avanzar en el aprendizaje del oficio, pues la labor fabril se limitaba a una sola parte del proceso. Es decir, los artesanos del tabaco se convirtieron en asalariados.

¹⁰² El tema de los agiotistas se comenta con mayor holgura en el siguiente apartado, la visita al edificio del Nacional Monte de Piedad. Sobre el agiotaje, ver cita 104.

El segundo asunto, de sumo interés en el contexto de esta investigación, es la integración de mujeres como fuerza laboral en las tabacaleras. Pues si bien había espacios y horarios de trabajo diferenciados por género para evitar su convivencia, las mujeres ocuparon más del 40% de los puestos en este ramo desde la primera mitad del siglo XIX. Su ingreso temprano, en contraste con otros sectores laborales, se debió a que la producción tabacalera involucraba procesos manuales, para los que se les consideró más aptas que a los hombres: “se empleaban hasta trescientas operarias por establecimiento, mismas que producían al día, cada una, 2 500 cigarros, su jornada de trabajo iba de las seis de la mañana a las siete de la noche” (Mayagoitia, 2013: 86).

La vista de la iglesia de San Hipólito fue publicada el 24 de octubre de 1881 por María Guadalupe Suárez, al año siguiente, en 1882, el francés Ernesto Pugibet, dueño de la fábrica de tabacos labrados *El Buen Tono*, “trajo al país una máquina para hacer cigarrillos de tipo francés, producía por minuto 192 cigarrillos sin requerir más atención que un operario francés y dos mujeres: una que preparaba el tabaco y otra que lo surtía a la preparadora.” Este hecho representa la entrada contundente de la modernidad a las industrias, lo cual trajo problemas no solo a las mujeres sino a todo asalariado que veía en peligro su trabajo y sustento, por lo que las condiciones laborales empeoraron paulatinamente, al mismo tiempo que surgieron diversos movimientos huelguistas.

Ante la mirada de la fotografía María Guadalupe Suárez, no sería extraño que el principal interés al registrar esta vista fuera el fenómeno del trabajo femenino que ocurría en ese lugar, ya que ella misma –como se vio en el primer capítulo– constituye un ejemplo peculiar en este tema. Sin embargo, no podemos leer dicho interés únicamente en la toma o en el texto que la acompaña (escrito por el arquitecto Enrique Olaeta, probablemente un colaborador suyo) sino que es preciso explorar la serie de factores alrededor de este objeto fotográfico, su autora y el contexto en que existieron, como parte de un patrimonio cultural complejo, como un lugar de memoria.

En este primer acercamiento esbozo algunos rasgos analizados en conjunto sobre este espacio y su registro visual, que serán retomados en el capítulo 3 y tienen que ver con la visualidad y materialidad de la vista arquitectónica. Por ejemplo, el rastro de presencias humanas, presumiblemente mujeres vendiendo algo sobre la banqueta

(Figura 35), y las perforaciones y notas en el soporte de cartón, que dan pistas sobre cuál ha sido el tratamiento posterior de la fotografía como objeto coleccionable.

También vale la pena señalar las conexiones encontradas entre algunas vistas o los lugares que retratan. En este caso, el autor de la entrehoja, Enrique Olaeta, fue cuñado de Francisco Serralde Martínez, un reconocido abogado ligado “a las grandes fortunas del período [por ejemplo con] Ignacio Torres Adalid, Francisco Cosío o Ricardo Orozco (a cuyos deudos defendió durante [el] proceso en su contra por fallas en el saneamiento de la Ciudad de México)” (Fierro, 2019). Torres Adalid se relaciona con otro de los espacios fotografiados por María Guadalupe Suárez, la hacienda de la Castañeda, de la cual fue dueño (**Tabla 9**). Este tipo de vinculaciones se diagraman en el quinto apartado del capítulo 3, *Redes de contenido*, como posibilidades para construir más lugares de memoria en torno a Suárez y su trabajo.

Nacional Monte de Piedad. Depósito de consuelo

Figuras 19 y 20. *Vistas del Nacional Monte de Piedad y registro actual*





Nota. La vista con soporte secundario (pág ant.) lleva una entrehoja sin firma (**Anexo 2, Entrehoja 2**)

Tabla 2. Ficha descriptiva. Vistas del Nacional Monte de Piedad

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez	Fundador: Pedro María Romero de Terreros y Ochoa de Castilla, primer Conde de Regla.
Fecha de publicación: Ca. 1881-1882	Propietarios: Actual patrono secretario → Pedro Romero de Terreros Gómez Morín. Antes de alojar al Montepío, el espacio perteneció a los emperadores del linaje de Moctezuma II, a Hernán Cortés y a sus sucesores.
Título: “Nacional Monte de Piedad”	Inauguración: 1775, febrero 25 (en otra sede). La apertura en el lugar actual fue en 1836, cuando se compraron y ocuparon las casas del predio.
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	Nombre del edificio: 1469-1481 → Palacio de Axayácatl, sexto Huey tlatoni mexica. 1521 → Palacio del conquistador Cortés. En 1525 alojó el primer Cabildo de la Nueva España y Contaduría del Marquesado del Valle de Oaxaca.
Técnica: Positivo en albúmina	1775 → Sacro y Real Monte de Piedad de Ánimas 1836 → Nacional Monte de Piedad
Soporte secundario: Solo una de las dos vistas está montada sobre cartón con sello impreso y lleva entrehoja sin firma	Estilo: Colonial con intervenciones de arquitectura moderna. Descripción: Complejo de 12 inmuebles con niveles diferentes entre sí, tiene espacios históricos recuperados y/o modernizados. Alberga frescos del siglo XVIII que estaban debajo de capas de cal aplicadas a lo largo de los siglos. Posee la capilla “de Ánimas”, fundada en 1848, cuyo retablo “está construido en madera especialmente tallada para este sitio, con un óleo pintado por Luis Ximeno en el siglo XIX.— [...] también se encuentran dos cuadros de ‘La

Género: Vista arquitectónica	Piedad', [de] José de Paéz, y el precio por este trabajo ascendió a 260 pesos oro, entregándolos el lunes 20 de febrero de 1775.— Contiene un confesionario elaborado con una madera conocida como de 'pera y manzana', dos reclinatorios, ornamentos sagrados de los siglos XVIII y XIX, y un Cristo tallado en madera de una sola pieza, entre otros artículos religiosos, así como el primer Libro de Operaciones del NMP" (Trejo, 2019: párrs. 13-16). Entre 1933 y 1948 se construyó un "Pasaje Central", que liga las 12 casas del predio, se agregó un cuarto piso, y tezontle en la fachada.
Uso social: Comercial, rescate (en la época de su toma, el Montepío atravesó una crisis financiera).	
Efectos de deterioro: La vista sin soporte secundario tiene 3 rayaduras en la zona centro/inferior de la imagen.	Materiales: además de los citados arriba, conserva restos de piedra del palacio de Axayácatl, reutilizados para edificar la casa de Hernán Cortés. Usos: Habitacional, de gobierno y, finalmente, como institución de asistencia privada (financiamiento social a través de préstamos prendarios). Aún con esta última función, en su capilla "se ofrecían hasta 12 misas diarias" desde 1848 (Quiroga, 2020: párr. 6). En 1927 las misas dejaron de celebrarse definitivamente y hasta la fecha este espacio es un pequeño museo de sitio.
Ubicación: Inv. 455148 y 455378 Col. Felipe Teixidor. FN - INAH	Procesos de intervención: En restauración y readaptación desde 2013, a cargo del arquitecto Armando Chávez. Ubicación: Al costado poniente de la Catedral Metropolitana.

Historia contemporánea

Publicada en Castañeda (2013 y 2015).	2014-2018 → El Programa de Arqueología Urbana laboró en este edificio a la par que el proyecto de restauración y readaptación emprendido por el Patronato del Nacional Monte de Piedad (Quiroga, 2020: párr. 3). 2017-2018 → El INAH realizó obras de salvamento arqueológico y halló vestigios prehispánicos y coloniales, entre ellos un relieve de la época de Axayácatl. 2019, 25 de junio → Inauguración del vitral lumínico "Versión celeste", del artista Vicente Rojo y el arquitecto Gustavo Avilés. Que sustituyó un vitral de principios del siglo XX en el techo del patio principal.
---------------------------------------	---

Notas

Reverso del soporte: México D.F., Nacional Monte de Piedad, CXXIII-82, Álbum 4, tomo X pag. 40¹⁰³

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

"[...] este establecimiento [fue fundado para] aliviar á [sic] los necesitados, prestándoles las sumas que hubieren menester, librándoles así de caer en manos de fríos y egoístas

¹⁰³ Este es el identificador asignado a la pieza cuando estuvo en la Fototeca Constantino Reyes-Valero (FCRV) de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) del INAH. Todas las vistas de Suárez provinieron de dicha Fototeca antes de ser trasladadas a la FN, pero solo 3 conservan la anotación: Monte de Piedad e iglesias del Carmen y de Santiago Tlatelolco (Castañeda, 2020 y Valencia, 2021).

usureros” (Suárez, ed., ca. 1881-1882). En esta frase extraída de la entrehoja que acompaña a la vista del Nacional Monte de Piedad, es posible leer “entre líneas” la dinámica surgida durante “los años difíciles” o la *época de los agiotistas*¹⁰⁴ en nuestro país entre 1821 y 1857 (Meyer, 2018), cuyas secuelas alcanzaron las últimas décadas del siglo XIX. Ante los graves problemas financieros del México independiente, la disminución del habitual control económico por parte de la iglesia católica y la falta de un sistema bancario nacional, los grandes empresarios fungieron como prestamistas para el gobierno y para particulares.

Especialmente el grupo conocido como los agiotistas,¹⁰⁵ fueron quienes dirigieron a través de sus créditos el desarrollo del sector productivo y del propio gobierno en términos económicos. Se trató de una prolongada situación agravada por la constante falta de recursos en el erario mexicano, entre otros factores, y que desembocó en hechos como el aumento de la deuda pública y de la desigualdad social en favor de los agiotistas, quizá esos “fríos y egoístas usureros” a los que se refiere el texto.

En oposición a lo anterior, destaca el carácter benevolente otorgado en la entrehoja al también llamado Montepío, una institución de financiamiento prendario, también privada pero sin fines de lucro, que se muestra como una posible solución al abuso que sufrían los ciudadanos por parte de los usureros.¹⁰⁶ A esta función social que buscó paliar una problemática económica de la sociedad decimonónica mexicana,¹⁰⁷ se suma lo referente al espacio religioso que el edificio albergó desde 1848: la capilla de las

¹⁰⁴ Agiotaje: “especulación abusiva hecha sobre seguro, con perjuicio de tercero” (RAE, 2021). Rosa María Meyer explica que el estudio del papel de los empresarios que practicaron el agiotaje entre 1821 y 1857 en la economía mexicana, ha provocado que en la historiografía al respecto dicha época, antes conocida como “de los años difíciles”, se denomine periodo agiotista por la profunda incidencia que tuvieron estos personajes en las finanzas del país (2018, intr.).

¹⁰⁵ Meyer considera que este grupo no fue “homogéneo o bien definido” pero ha analizado los casos de las cuatro principales firmas comerciales que participaron: *Agüero, González y Cía.*; *Juan Antonio Béistegui*; *Francisco Iturbe*; y *Manning y Mackintosh* (Meyer, 2018).

¹⁰⁶ Junto con el Monte de Piedad, el Banco Avío de Minas (establecido en 1784) constituyó hasta poco después de la Independencia de México, una de las pocas maneras para obtener recursos económicos, además de la que ofrecían los agiotistas y la iglesia. Sin embargo, este banco no prosperó por el exceso de préstamos que otorgó sin verificar las posibilidades de restitución de los beneficiarios (Romero, 2008: 7). En 1830, frente a las prevalecientes dificultades por no tener un sistema crediticio en el país, se creó el nuevo Banco de Avío para el Fomento de la Industria Nacional, que funcionó hasta septiembre de 1842, cuando se liquidó finalmente debido a “un funcionamiento poco eficiente, fallas administrativas y ausencia de capitales privados mexicanos para continuar [su] capitalización” (p. 12).

¹⁰⁷ Aunque partió de la capital, la intención benefactora del Monte de Piedad se extendió también a los estados; comenzando con Puebla (1° de agosto de 1881), Oaxaca y San Luis Potosí (Romero, 2008: 21).

Ánimas, donde durante casi 80 años se ofrecieron entre tres y doce misas diarias.¹⁰⁸ Así, en el imaginario de los habitantes de la capital de entonces, según deja ver la entrehoja, este edificio albergó soporte en más de un ámbito clave para sus vidas ciudadinas.

Al respecto, vale la pena destacar que el tipo de edificio más recurrente en las vistas conocidas de Suárez son las iglesias (siete en total)¹⁰⁹ y aunque aquí se retrata un edificio de comercio, una parte de la función social que cumplen los templos también está presente en la figura del Monte de Piedad, inclinando aún más la balanza de las temáticas abordadas en las vistas hacia el tema religioso. En el contexto de nuestra fotografía este dato puede representar un interés particular propio o ajeno (si fue un encargo) que pudo constituir uno de los criterios con que seleccionó sus espacios a fotografiar.

Además, ampliando el contexto histórico que toca esta vista fotográfica, el lugar se relaciona temporalmente con el establecimiento del sistema bancario en México,¹¹⁰ ya fraguado desde 1864 con la fundación del Banco de Londres, México y Sudamérica,¹¹¹ pero oficializado hasta 1884, con la promulgación de la primera disposición jurídica relativa al funcionamiento de los establecimientos bancarios en el Código de Comercio (Romero Ibarra, 2008: 19). Desde 1880 existieron algunos bancos emisores, además del de Londres, México y Sudamérica, que “estrenaron” la nueva legislación: el Banco Mercantil Mexicano (1882) y el Banco Nacional Mexicano, así como tres bancos chihuahuenses que solo operaron de manera local (p. 22).

La urgencia de la creación de los estatutos de 1884 quedó reflejada en las transformaciones del Nacional Monte de Piedad, que fue adoptando funciones de tipo

¹⁰⁸ Desde los inicios del proyecto del Monte de Piedad, su fundador, Pedro Romero de Terreros, “pretendía que el establecimiento sirviera también para hacer sufragios de las almas del purgatorio; entonces, su función de piedad y beneficencia quedaría redondeada” (Nacional Monte de Piedad, 2019: párr. 2).

¹⁰⁹ De las 17 imágenes que se conocen de Suárez 7 retratan iglesias: San Hipólito, el Pocito de Guadalupe, Santiago Tlatelolco, San Fernando, Nuestra Señora del Carmen, Balvanera y la Santísima. El resto retrata: 3 lugares de entretenimiento: hacienda de la Castañeda, bosque de Chapultepec y Teatro Nacional. 2 edificios de comercio: Nacional Monte de Piedad y mercado de Santa Catarina. 2 espacios educativos: casa de los Mascarones (en dos vistas diferentes) y exconvento de la Enseñanza. 2 vistas de mobiliario urbano: jardín de la Catedral y fuente del Salto del agua.

¹¹⁰ Otro antecedente en este campo fue el Banco de Amortización de la Moneda de Cobre (1837 - 6 de diciembre de 1841), cuya utilidad se concentró en financiar la Guerra de Texas (2 de octubre de 1835 - 21 de abril de 1836) (Romero, 2008: 12). Además, entre 1841 y 1868 se realizaron diversas propuestas de sistema bancario que no prosperaron por la inestabilidad económica del país (p. 14).

¹¹¹ Fusión del *London and South American Bank* y *The Mexican Bank*, que operaron sin existir una legislación bancaria mexicana. Más tarde esta fusión se convirtió en el Banco del Atlántico, después en el Banco Serfín, y ahora pertenece al Banco Santander (Romero Ibarra, 2008: 19).

bancario desde 1879 para lograr funcionar como prestamista del gobierno, convirtiéndose en uno de los bancos emisores a los que alcanzó la nueva normatividad. Bajo la dirección de Mariano Riva Palacio, el Montepío emitió billetes de diferentes denominaciones, llamados oficialmente “certificados de depósitos confidenciales”, como una de las medidas ante la insuficiente liquidez monetaria debida a las crisis económicas. El propio gobierno fue adaptando la legislación para beneficiarse también de “la piedad” del Monte, lo que resultó en un endeudamiento aproximado de un millón de pesos, rematado durante el gobierno de Manuel González con un préstamo al presidente por 300 000 pesos (Romero Ibarra, 2008: 21-22).

En la entrehoja, esta situación se relata desde una perspectiva un poco diferente:

En 1.º de Julio de 1880 se pusieron en circulacion [sic] los billetes de este Establecimiento y se inauguraron las operaciones [bancarias] bajo la administracion [sic] del actual Director, Sr. D. Trinidad García, quien tambien [sic] dispuso se trasladaran las oficinas á [sic] la parte baja con el objeto de facilitar las operaciones, habiendo tenido esto verificativo en 6 de Enero de 1881 y siendo estas acertadas disposiciones, las que honran altamente, tanto al señor Director, como á los miembros que componen la [Junta] Gubernativa, por el muy buen resultado que han dado, redundando en provecho de los fondos del Montepío. (Suárez, ed., ca. 1881-1882)

Estos dichos, que enfatizan más bien la organización interna del establecimiento que aparece en la vista al mismo tiempo que halagan a su dirección, desentonan con la situación financiera del Monte de Piedad, que desde agosto de 1881 hasta 1884, tuvo una serie de complicaciones debidas a la inconsistencia en las entradas y salidas de capital. Si bien sus actividades fueron aumentando, los desfalcos, fraudes y exceso de préstamos y compromisos hicieron que ante una fuerte crisis financiera el Monte de Piedad no resistiera y tuviera que ser rescatado por los otros bancos, cerrar algunas de sus sucursales, ofrecer descuentos y vender propiedades para no quebrar definitivamente.¹¹²

¹¹² El primer cierre del Monte de Piedad ocurrió cerca del inicio de la Guerra de Independencia, en junio de 1814, reabriendo en enero del año siguiente. En este periodo tuvo dificultades para sobrevivir y casi quiebra (Romero, 2008: 9-10). El segundo cierre fue inminente ante la ocupación estadounidense del edificio en 1846 en el contexto de la guerra México - Estados Unidos que duró hasta 1848, pudiendo abrir de nuevo el 5 de enero del mismo año (p. 13). Después de una época de reorganización e innovaciones que mejoraron su funcionamiento hechas bajo el mando de un nuevo director, el expresidente de México Manuel Gómez Pedraza, el Monte fue afectado por algunas de las Leyes de Reforma (la ley Lerdo de 1856; la ley de nacionalización de los bienes del clero de 1859; el decreto de secularización de los hospitales y

Ante la grave situación financiera del país, las demás instituciones bancarias también tuvieron dificultades para continuar activas, por lo que en 1884 algunas de ellas se fusionaron, surgiendo así el Banco de Londres y México y el Banco Nacional de México (Romero Ibarra, 2008: 24). El Monte de Piedad logró recuperarse completamente hasta 1888, puso al día sus ocho sucursales en la capital y las del interior de la república, logrando funcionar hasta nuestros días, no sin nuevas dificultades ocasionales.

La coincidencia entre el periodo de la toma fotográfica y esta época crítica para el Montepío puede indicar una intención de beneficiarlo, en el sentido de promocionar sus cualidades benévolas y promover el apoyo del público ante la crisis, como pudimos ver en el contenido de la entrehoja. Aunque no sabemos si esta vista constituyó un encargo para la fotógrafa Suárez (como veremos que efectivamente sucedió con otra de las imágenes), su trabajo como editora resultó en una fotografía hecha para ser reproducida y difundida como parte de su álbum. En ella resalta la monumentalidad del edificio —en ese momento de tres pisos—, al mostrar a detalle los elementos arquitectónicos de su fachada, que van desdibujándose conforme la mirada avanza hacia el punto de fuga, donde la imagen se desvanece. Lo cual pareciera, desde una mirada realizada en el siglo XXI, una metáfora de lo que estaba ocurriendo con dicha institución.

A pesar de esta etapa difícil en la historia de la sede matriz del Nacional Monte de Piedad, hoy en este espacio confluyen distintas manifestaciones de la cultura pasada y presente, que al igual que María Guadalupe Suárez, pueden encontrar allí un lugar donde construir parte de su memoria.

centros de beneficencia en 1861; y la supresión de las órdenes religiosas en 1863) (p. 17). Las crisis del Estado provocaron mayores exigencias por parte de éste al Monte de Piedad, así como el aumento de solicitudes de préstamo por parte de ciudadanos a falta de liquidez y por el cierre de otras casas de empeño en 1868 por parte del gobierno, lo que originó la forzada apertura de más sucursales.

*Iglesia del Pocito. Manantial que congrega***Figura 21.** *Vista de la Iglesia del Pocito y registro actual*

Nota. Esta vista tiene una entrehoja firmada por la editora Suárez (**Anexo 2, Entrehoja 3**)

Tabla 3. *Ficha descriptiva. Iglesia del Pocito*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez Fecha de publicación: Ca. 1881-1882	Arquitecto: Francisco Antonio Guerrero y Torres. Benefactores: Calixto González Abencerraje y arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta. También autoridades y fieles que donaron dinero, materiales o trabajo: “El virrey Bucareli aportó 150 pesos mensuales, y lo mismo hicieron autoridades de la ciudad y otras instituciones oficiales, el arzobispo de México y el obispo Linares [...] ‘concedieron indulgencias a todos aquellos que trabajaran o contribuyeran con

Título: “Iglesia o Capilla del Pocito de Guadalupe”	limosnas en la obra’, [...] personas de todas las clases sociales que salían ‘con música desde la ciudad en forma de procesión cantando el Rosario y Letanía de la Santísima Virgen’. [No fue posible] asignarles trabajo a todos, de manera que los fieles emprendieron por su cuenta la construcción del camino que comunica la Capilla del Pocito con el cerro del Tepeyac, donde se encuentra la llamada Capilla del Cerrito.” (González-Polo, 2006: 155-156) ¹¹³
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	Año de construcción: 1° de junio de 1777-1791. Reposición: ¹¹⁴ 3 de junio de 1880. Nombre del edificio: Templo del Pocito. ¹¹⁵
Técnica: Positivo en albúmina	Antecedentes: “la gente le atribuyó a sus aguas propiedades curativas, por lo que acudían a beberlas y a bañarse en ellas. En 1648, el padre Luis Lazo de la Vega levantó sobre aquella fuente una primitiva y pequeña capilla, con el fin de que se ‘guardara la moral’. El manantial fue secándose con los años y vino a quedar en un pozo, al cual se le puso una verja de hierro y luego un brocal de mampostería. El agua se extraía por medio de un recipiente de cobre atado a una cuerda y se repartía a los feligreses. En 1776 el encargado del pocito solicitó a las autoridades de la Villa de Guadalupe los medios necesarios para su reparación [...] los devotos de la Virgen, enterados de que se harían composturas se empeñaron en levantar una nueva capilla, [...] la obra magnífica que ahora vemos.” (Jiménez, 1992: 7)
Soporte secundario: Cartón con tipografía. Entrehoja firmada por la autora.	Estilo: Barroco, barroco talaveresco, virreinal. Materiales: Fachada → tezontle recortado con labrados en piedra. Portadas y claraboyas → cantera en forma de estrellas. Parapetos y espadañas con campaniles y un barandal + cúpulas → recubiertos con azulejos blancos y azules en zigzag.
Género: Vista arquitectónica	Construcción → chiluca, “piedra muy sólida usada comúnmente en el recinto de los edificios de México por su resistencia al salitre.” (Jiménez, 1992, 7). Púlpito → madera de bálsamo tallada, con relieves dorados y escultura atlante.
Uso social: Comercial, registro de modificaciones.	
Efectos de deterioro: Tiene dos perforaciones de grapa en el lado superior derecho	Usos: Capilla. Estado de conservación: Muy descuidada. Procesos de intervención: “El conjunto de mercados y otras instalaciones que se encuentran en el atrio de la Basílica [están] tan cerca de la obra que [no permiten] su lucimiento y conservación. [...] Su cúpula central se halla cubierta por una lona que oculta los mosaicos [...] la portada poniente está rota [...] lo que se destruyó fueron los elementos del remate: el frontón que se quedó sin roleos, la escultura del tímpano que perdió su cabeza, y la cruz que desapareció por completo.” (Fernández, 2019: párr. 6)
Ubicación: Inv. 455150, Col. Felipe Teixidor.	Ubicación: Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Plaza de las Américas 2,

¹¹³ Citado en Fernández, 2019.

¹¹⁴ “Reposición” es como llama la autora en la entrehoja a la restauración de la iglesia.

¹¹⁵ En el lugar había un manantial cuyas aguas se pensaba eran milagrosas, pues se dice que en este sitio ocurrió la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego (Jiménez, 1992: 7).

FN - INAH	Villa, Gustavo A. Madero, 07050 Ciudad de México.
Historia contemporánea	
Publicada en Castañeda (2013 y 2015).	Últimos años del siglo XIX, recibe la categoría de monumento en México. Declarado monumento histórico por la UNESCO el 8 de abril de 1932.
Notas	

- Al lado de su entrada hay se colocó una placa en 1921, para conmemorar el primer centenario de la consumación de la Independencia de México, que dice: "En esta capilla se detuvo a orar [...] el generalísimo don José María Morelos y Pavón, al pasar por esta ciudad la mañana del 22 de diciembre de 1815 rumbo a San Cristóbal Ecatepec, para ser sacrificado [...]".
- En los años en que se tomó esta vista, la capilla estaba rodeada por casas, pues antes de ser el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, ese espacio fue la ciudad de Guadalupe Hidalgo.
- El papel donde se realizó la impresión tiene una marca de agua en bajo relieve [B]FK Rives.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

La fecha de publicación de esta vista (ca. 1881-1882) es muy cercana al año de la "reposición" del edificio (junio de 1880), anotada por la autora en la entrehoja. Esta coincidencia puede indicar alguna de las razones por las que María Guadalupe Suárez eligió capturar ciertos edificios: registrar sus transformaciones arquitectónicas; pues este es un elemento que se repite en algunos otros casos, como en las vistas de la iglesia del Carmen y del mercado de Santa Catarina, que veremos más adelante.

En el caso de la iglesia o templo del Pocito, su restauración en esos años también es señal del inicio de un cambio de paradigma frente al patrimonio arquitectónico en el país, que maduraría unos años más tarde, antes de concluir el siglo, con la declaración de éste y otros inmuebles como monumentos (Molina, 2013: 211). En la época de la toma, dicho edificio estaba por cumplir 90 años de haber sido construido; las condiciones en que se encontraba éste y otros inmuebles a su alrededor eran malas, incluso unos años después se derrumbó la casa anexa ubicada a su costado oriente y el nicho que estaba frente al templo (Molina, 2013: 211). También hubo quien sugirió sustituir la capilla del Pocito por una nueva de mármol.¹¹⁶ Sin embargo, había un interés naciente por

¹¹⁶ "En el año de 1919 la señora Ana María del Valle viuda de Serrat, presentó una propuesta para levantar de su propio peculio una nueva capilla de mármol en estilo neogótico que sustituyera a la [...] 'tosca capilla de cantera'" (Molina, 2013: 2011), esto para cumplir una manda. Óscar Molina recuperó las palabras de la solicitante de la nota "La Villa contará con una hermosísima capilla", en *El pueblo*, 22 de marzo de 1919.

resguardar los edificios coloniales que formaban la imagen urbana, especialmente a este ejemplar por su particular diseño, que comentaremos más adelante.

La opción de derrumbar o “reponer” el templo surgió porque la entonces ciudad de Guadalupe Hidalgo, como se llamó entonces a la Villa, estaba siendo proyectada para inicios del siglo XX como un espacio turístico, por el poder de congregación que ya tenía. Aquí cabe recordar la noción del patrimonio edificado, pues además del carácter ritual que tuvo y tiene aún el espacio, con el cambio de siglo surgieron también nuevos criterios para estimar lo que podía ser considerado un patrimonio, así como sus posibles usos. La iglesia del Pocito forma parte de un conjunto de edificaciones en torno a la veneración a la virgen de Guadalupe, debida a los relatos sobre su aparición milagrosa en el lugar. Dentro de este conjunto, el templo que analizamos tiene características que lo hacen destacar entre las demás construcciones.

En este edificio se valora especialmente lo particular del diseño, que, entre otras peculiaridades, recuperó su función ritual con orígenes en la época prehispánica al implementar en su exterior abrevaderos alimentados por el escurrimiento del agua del pozo –considerada curativa–, para que la gente pudiera tomarla incluso cuando la iglesia cerraba (Molina, 2013: 204-205). Además, cuenta con una planta hecha a partir de tres estructuras modulares de forma circular, que la hace resaltar entre la mayoría de las iglesias novohispanas, cuyo diseño suele basarse en una cruz latina. Finalmente, la decoración en zigzag de la cúpula recuerda las ondas del elemento que resguardó: el agua milagrosa del manantial que alguna vez brotó allí, alrededor del cual la población solía amotinarse antes de convertirse en pozo y luego quedar seco en 1948, debido a la afectación en sus reservas de agua por el crecimiento urbano de su entorno.

También llama la atención que, aunque actualmente el edificio no presenta modificaciones estructurales respecto a cómo lo registró María Guadalupe Suárez, sus alrededores se han transformado drásticamente. En el momento de la toma fotográfica, el espacio donde estuvo la iglesia era considerado una ciudad aparte de la capital, por donde ya pasaba el tren que comunicó al centro de la república con Veracruz; y la iglesia estaba rodeada por casas habitación como parte de los elementos del barrio, donde también había un panteón (contiguo al templo) y un mercado (Molina, 2013: 207-211). El encuadre de esta vista hace pensar que para tomar la imagen la fotógrafa tuvo que

ingresar al primer o segundo nivel de una de estas casas, o quizá del nicho mencionado antes, que más tarde se destruyó y se ubicaba al frente, pasando la acera.

Al realizar el trabajo de campo fue posible acercarse al encuadre original de la fotografía, situándonos en las escaleras que llevan de la capilla del Pocito a la del Cerrito. La ubicación exacta podría estar sobre uno de los jardines –no abiertos al paso– que ahora rodean esta escalinata, que tiene sus orígenes en el camino de piedra construido por los fieles como contribución a la edificación primigenia de este sitio, como se menciona en la ficha. El desequilibrio de la toma puede indicar complicaciones para asentar firmemente el tripié que sujetó la pesada cámara y los aparatos para preparar las placas de vidrio que utilizaba Suárez.

Esta vista arquitectónica es retomada en el capítulo 3, referente al análisis comparativo, pues, como puede leerse en la ficha, se trata de un lugar con profundo simbolismo en la cultura mexicana desde su origen. Por lo que fue un espacio elegido también por otros fotógrafos y editores para realizar sus vistas, por ejemplo, Alfred Briquet y Julio Michaud, cuyos trabajos también integran el estudio comparativo.

Casa de los Mascarones. Lugar de recreo y estudio

Figuras 22 y 23 (pág. sig.). *Vistas de la Casa de los Mascarones y registro actual*





Nota. Estas vistas no tienen entrehoja.
La imagen sin soporte secundario (esta página) estaba atribuida al fotógrafo Alfred Briquet.

Tabla 4. *Ficha descriptiva. Vista de la Casa de los Mascarones*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez Fecha de publicación: Ca. 1881-1882 Título: “Casa de los Mascarones”, casa de campo del conde del Valle de Orizaba Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica Técnica: Positivo en albúmina Soporte secundario: Cartón con tipografía, con manuscrito: “Al tamaño”, “sin marco” Género: Vista arquitectónica	Propietarios: 1766 → Don José Fernando Javier Diego Hurtado de Mendoza y Altamirano de Velasco, IX conde del Valle de Orizaba. 1790 → Don José Diego Pantaleón Hurtado de Mendoza y Malo de Villavicencio, X Conde del Valle de Orizaba, hipotecó la casa, por la que debía pagar 3000 pesos anuales a la testamentaria de la marquesa de Prado Alegre. (Conde y Sanchiz, 2012: 68). 1817 → Don Andrés Diego Suárez de Peredo, XI conde. Hubo pleitos y litigios debidos a los inmuebles heredados. 1822 → A partir de este año y durante tres décadas tuvo varios dueños al venderse en subasta pública. Ca. 1850 → Manuel Moreno y Jove, quien concluye la construcción. 1873 → Ignacio Martínez Barral, quien la vendió a Rafael Linares. 1885 → Vendita por Linares al cura José Antonio Plancarte. 1893 → Traspaso de Plancarte a Luis G. Lavié. 1906 → Instituto Científico de México, propiedad aportada por Lavié. Año de inicio de construcción: 1766-1771 (inconclusa) Costo: 100,000 pesos oro (fachada y unas paredes interiores) Arquitecto: Ildefonso de Iniesta Bejarano y Durán Término de la obra: Ca. 1824-1849, aunque tuvo varios propietarios que contribuyeron cada uno en su tiempo a terminar la obra, se atribuye su conclusión al canónigo Manuel Moreno y Jove.

Uso social: Comercial, registro del patrimonio arquitectónico	Estilo y materiales: Barroco, fachada churrigueresca, almohadillados de cantera y columnas estípites que rematan con figuras de atlantes.
Efectos de deterioro: Tiene rayaduras, dobladuras, raspaduras, huellas digitales indelebles, manchas y plata coloidal superficial (<i>Mediateca INAH</i>)	Usos: Fue pensada como casa de campo por el IX conde del Valle de Orizaba, quien falleció antes de que la construcción concluyera. 1771 → Quedó en abandono hasta ser subastada en 1822. 1850 → Fue el Colegio San Luis. 1862 → Se creó allí el primer Liceo franco-mexicano del país. 1871 → Fue el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe. 1873-1893 → Tuvo varios dueños, pero no se registran sus usos. 1897 → Los jesuitas fundaron allí el Instituto Científico de México.
Ubicación: Inv. 428691 (con soporte), 455377 (sin soporte), Col. Felipe Teixidor. FN - INAH	Estado de conservación: Patio y fachada con estructura original, esta última vandalizada y con daños en puerta. Ubicación: Av. Ribera de San Cosme 71, Santa María la Ribera, Cuauhtémoc, 06400, Ciudad de México

Historia contemporánea

Publicada en Castañeda (2015).	1914 → Expropiada por el presidente Venustiano Carranza. Allí se estableció la Escuela Nacional de Maestras.
La vista con soporte secundario fue expuesta como parte de la exposición “Otras miradas. Mujeres fotógrafas en México 1872-1970”, Museo de Arte Moderno, México, 18 de mayo al 14 de agosto, 2011. Curador: José Antonio Rodríguez. Publicada en catálogo (Rodríguez, 2012).	1925 → Fue ocupada por una escuela primaria y fue, al mismo tiempo, escuela de verano de la UNAM. 1929, julio 10 → Incorporada al patrimonio de la Universidad. 1929, octubre 7 → Sede provisional de la Escuela Superior de Música, se seguían impartiendo los cursos veraniegos de la UNAM. 1936-37 → Se agrega la Facultad de Filosofía y Estudios Superiores. 1940, agosto 23 → Expropiación por parte del presidente Lázaro Cárdenas. Se estableció allí una escuela secundaria de la SEP y continuaron los cursos de verano de la UNAM. 1941-1944 → Restauración del edificio. 1950, mayo 14 → La Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa entregó los derechos de la casa al Rector de la UNAM. Fue ocupada por la Facultad de Filosofía hasta 1954. 1954 → Ocupada por la Escuela Nacional de Ciencias Políticas. 1957-1965 → Ocupada por la Escuela Nacional Preparatoria núm. 6. 1959, octubre 21 → Declarada Monumento Histórico. 1966-1967 → Estuvo desocupada hasta finales de 1967, cuando regresó a ella la Facultad de Música. 1975-1976 → Intervención por el Departamento del Distrito Federal para librar la fachada oriente y adaptar los predios y viejas construcciones aledañas para recibir a la población escolar. Actualmente alberga al Instituto de Estudios Continuos de Informática y una extensión del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (UNAM).

Notas

No está claro el uso que tuvo en el periodo de la toma fotográfica (1881-1882) pero antes y después de éste funcionó como escuela.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

Una escuela de idiomas y cómputo perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México: esta es una de las identificaciones actuales que podemos hacer del edificio majestuoso conocido como la casa de los Mascarones. Cuando Guadalupe Suárez lo retrató, el inmueble ya tenía más de un siglo de existencia y al menos treinta años siendo utilizado como espacio educativo. A pesar de que la función que tuvo en la época de la publicación de la vista y el uso que más recientemente ha tenido (hasta antes de la pandemia por Covid-19) son parecidos, la historia de sus orígenes como casa de campo que nunca funcionó como tal, y el gran número de propietarios que ha tenido, la embeben en misterio.

Esto último empata con los rasgos visuales que hoy vemos en la representación fotográfica que Suárez realizó entre 1881 y 1882: ramas de árboles desnudas sintetizadas en líneas, elementos básicos con los que también se configuran zonas amplias del edificio, y que en algunas partes pierden densidad generando la sensación de transparencia. También refuerzan esta estética el tono cálido con que se representa la casa en una calle semivacía y el cielo “en blanco”, debidos a las características del proceso de impresión a la albúmina que, entre otras particularidades, no registraba el tono azul (Valdez, taller virtual *Historiando fotografías*, 2021).

Este edificio fue comenzado en 1766 como una casa de vacación, una alternativa de descanso para los condes del Valle de Orizaba, cuya residencia oficial en ese momento fue la famosa casa de los Azulejos en el centro de la Ciudad de México. Sin embargo, la muerte del noveno conde y la serie de complicaciones y disputas que vinieron después entre quienes reclamaron éste y otros inmuebles y títulos como herencia durante muchos años, hizo que quedara en abandono hasta 1822, acumulando obligaciones financieras por su tenencia.

Aunque no ha sido posible ubicar la función exacta del edificio en los años en que Suárez hizo su vista, el uso anterior, comenzado en 1871, fue el de Real Colegio de

Nuestra Señora de Guadalupe, donde se ofrecía formación exclusiva para niñas indígenas, que buscó formarlas en la religión católica y en los deberes domésticos que podrían asegurarles algún soporte económico en el futuro. Después de esto, es hasta 1897 que se tiene noticia del establecimiento de un nuevo centro educativo allí, el Instituto Científico de México, fundado por jesuitas.

Para acercarnos a las intenciones de la fotografía al tomar su vista, es relevante subrayar la función comercial que persiguió; que podría explicar la elección del inmueble por ser una muestra de la opulencia y el estilo de su época (mediados del siglo XVIII) y ser un claro ejemplo del patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México. Su construcción en lo que en esos tiempos fueron las inmediaciones de la capital, constituyó un parteaguas en la configuración del trazado urbano para la segunda mitad del siglo XIX. Pues a partir de entonces, esta zona rural comenzó a convertirse, poco a poco, en una de las primeras colonias citadinas de abolengo (Martínez Ranero, 2019: 120).

Si bien la Casa de los Mascarones nunca perdió su prominencia, pronto se vio acompañada por grandes casonas de distinguida elegancia en las que se acercaron distintas familias de las clases medias y altas porfirianas. Los cines, los museos, las iglesias, los mercados, la alameda con su kiosco Morisco, los ultramarinos y demás sitios de interés popular aderezaron el día a día en la colonia. Asimismo, por sus calles podían verse figuras de la talla de Mariano Azuela y de Gerardo Murillo, el “Dr. Atl”, por mencionar algunos. (p. 122)

Resalta aquí, entonces, la ausencia de un encuadre frontal y céntrico, según la convención para el registro de edificios o bienes patrimoniales inmuebles (Plaza, 2014: 61-63); en su lugar, encontramos una vista lateral con el punto de fuga saliendo por el lado derecho, quizá como recurso necesario para Suárez por la amplia longitud de la fachada de la casa y las posibilidades limitadas de la cámara y objetivo que utilizó. También es posible observar desenfoque en el tercio superior de la imagen, lo cual resalta el terminado “fantasmal” aludido al inicio de este apartado. Esto último puede ser resultado también de las herramientas que Suárez utilizó para realizar sus fotografías; sin embargo, se trata de características que no son aisladas en el trabajo de la autora y contrastan con los cánones estéticos y comerciales de su tiempo.

Otra de las convenciones en ese sentido, y que perduran hasta nuestros días, es que en la fotografía arquitectónica se suele integrar uno o varios personajes humanos

para mostrar la proporción de los edificios; sin embargo, en la mayoría de las fotos de Suárez donde hay personas, su inclusión parece más accidental que planeada (**Figuras 35 a 40**).¹¹⁷ A pesar de ello, en la casa de los Mascarones se hace una excepción, pues en ambas tomas de este edificio vemos uno o varios personajes claramente posando recargados al lado de la puerta de entrada.

Este rasgo semántico¹¹⁸ está conectado con la posibilidad técnica de los instrumentos de Suárez –y de la época– para registrar ciertos elementos en la imagen, específicamente aquellos que están en movimiento. Una de estas cuestiones es el tiempo de exposición que, según el procedimiento utilizado por Suárez, debió ser de entre 2 y 20 segundos (Castañeda, 2013: 72). En las vistas mencionadas antes es posible que la falta de claridad se deba a que durante la toma los personajes estaban en movimiento y no formaban parte de la composición que planeó la fotógrafa, a diferencia de los personajes en Mascarones, que contribuyen a apreciar la monumentalidad de la casa.

Otro aspecto sobresaliente en el nivel semántico del análisis es una inscripción a lápiz que dice: “Al tamaño”, sobre el cartón que soporta esta imagen. La frase se repite, escrita con la misma caligrafía, en el soporte secundario de la vista de la iglesia de San Hipólito (**Figura 15**), donde además es posible distinguir las palabras “sin pie” y “sin marco”, y el trazo de líneas perpendiculares entre sí en las esquinas de la vista, que marcan un reencuadre del plano visual. Se trata, según la conexión que hace Berenice Valencia (entrevista del 5 de junio de 2021), de las indicaciones del historiador y editor de origen español Felipe Teixidor, a cuya colección pertenecieron las vistas de María Guadalupe Suárez, para reproducir estas imágenes como parte de sus proyectos editoriales.

La repetición de un elemento, como en el caso de esta inscripción, permite complementar la lectura del conjunto y mejorar su comprensión, al otorgar sentido a rasgos difícilmente discernibles de manera aislada. Se trata de un *metadato* (Monroy, 2004) que aporta información sobre el propio objeto fotográfico y no necesaria o únicamente sobre lo representado. En este caso, la interpretación de Valencia abre otra

¹¹⁷ Es el caso de las vistas de la iglesia de San Hipólito, Monte de Piedad, iglesia de Santiago Tlatelolco, mercado de Santa Catarina, iglesia de Balvanera y calle 5 de mayo y Teatro Nacional.

¹¹⁸ El análisis de imagen a nivel semántico implica el desmenuzamiento de los mensajes explícitos contenidos: palabras, representaciones icónicas, símbolos, personajes, objetos, etcétera.

posibilidad de activación del patrimonio fotográfico de María Guadalupe Suárez, a partir de explorar su posible papel en el trabajo editorial del coleccionista Teixidor.

Un dato adicional sobre este espacio es que la estructura de su fachada y de su patio han sobrevivido casi intactos respecto a la época en que Suárez capturó su vista. No así sus jardines y las construcciones que lo rodeaban en su época de auge, que se han adaptado en su mayoría para uso educativo también. Aun así, es uno de los cuatro edificios retratados por Suárez cuya apariencia se conserva casi como ella los conoció.¹¹⁹ La preservación a la que ha sido sometido el inmueble corresponde al interés histórico, estético y cultural que despierta como patrimonio edificado de la Ciudad de México. Por esta razón, es posible ubicar registros fotográficos del mismo, hechos por otros autores. La propia María Guadalupe Suárez, según la dinámica de su negocio fotográfico, realizó seguramente múltiples positivos de sus vistas, pero hasta ahora solo dos de los espacios aparecen “repetidos” en las obras que nos legó, Mascarones y el Montepío.

El descubrimiento de la vista “suelta” de la casa de los Mascarones (**Figura 23**), por parte del equipo de investigación coordinado por Fernando Aguayo, encendió la alarma respecto a la necesidad de caracterizar técnicamente la producción de Suárez. Esto, porque en ese momento solo se conocía su fotografía montada sobre cartón de la casa de los Mascarones (Rodríguez, 2012: 24) y la imagen suelta recién ubicada aparecía atribuida al fotógrafo Alfred Briquet, a pesar de ser casi idéntica a la plenamente identificada como de Guadalupe Suárez. De esta manera, a partir del trabajo de Laura Castañeda, Fernando Aguayo, Berenice Valencia y Daniela Carreón, entre otros, se logró aumentar el acervo conocido de Suárez, de uno a 21 objetos fotográficos con 15 imágenes realizadas por la fotógrafa (Aguayo *et al.*, 2019).

La vista de Mascarones encontrada sin soporte secundario y, por lo tanto, sin firma de la fotógrafa y editora, aparece aún catalogada en la *Mediateca INAH* con el título “Hombres en la entrada del Palacio Municipal”, está fechada hacia 1880 y se asigna como autor a Briquet. El planteamiento de este problema, realizado en 2019 por el grupo de investigación citado, da la pauta para insistir en la necesidad de analizar los acervos anónimos o atribuidos, y estudiar más profundamente las características de la obra de

¹¹⁹ Los otros edificios conservados así son las iglesias del Pocito, de Balvanera y de la Santísima.

Suárez, pues esto puede significar el rescate de su acervo, tal como ha podido hacer esta comunidad de especialistas.

Iglesia de Santiago Tlatelolco. Pieza de un conjunto transtemporal

Figura 24. Vista de Santiago Tlatelolco y registro actual del espacio¹²⁰



Nota. Esta vista no tiene entrehoja

Tabla 5. Ficha descriptiva. Vista de Santiago Tlatelolco

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO (Conjunto conformado por la iglesia, el convento y parte de los jardines de Santiago Tlatelolco)
Autora: María Guadalupe Suárez	Fundadores: Primera iglesia → Hernán Cortés. Colegio → fray Juan de Zumárraga, pagado por el virrey Antonio de Mendoza. Iglesia conservada ahora → fray Juan de Torquemada y fray Juan Bautista.
	Cuidadores: franciscanos.

¹²⁰ Imagen aportada a *Google Maps* por Aguilar, E. (julio de 2019). "Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" https://www.google.com/maps/contrib/115878966730659436203/photos/@19.450773,-99.1366956,3a,75y,90t/data=!3m7!1e2!3m5!1sAF1QipOizl0KxbMLxxq_8m249ePvo4lZxoGJBNFj9I7_!2e10!6shttps:%2F%2Fh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOizl0KxbMLxxq_8m249ePvo4lZxoGJBNFj9I7_%3Dw365-h486-k-no!7i3456!8i4608!4m3!8m2!3m1!1e1

Fecha de publicación: Ca. 1881-1882	Inauguración: Primera iglesia → 1527 (primera de la Ciudad de México) Colegio de la Santa Cruz (adyacente a la iglesia) → 6 de enero de 1536. Cuarta edificación de la iglesia (la que vemos ahora) → dedicada en 1609.
Título: “Iglesia de Santiago Tlatelolco”	Historia de su construcción: iglesia original de una sola nave y sin convento. 1536 → edificio provisional de adobe para el colegio (junto a la iglesia), con dormitorios y salas de estudio. 1538 → la Corona española brindó fondos “para construir un edificio [...] de cantera de dos plantas: la alta para la biblioteca, los dormitorios y las oficinas, y la baja para salas de uso general” (Mathes, 2018: 122). Petición por los obispos Zumárraga (México), Francisco Marroquín (Guatemala) y Juan López de Zárate (Oaxaca). 1540-1543 → segunda edificación, la iglesia contó con 3 naves. Ca. 1544 → construcción del convento, por el virrey Antonio de Mendoza. 1573 → tercera (y más larga) construcción, por Fray Francisco de Gamboa. 1585 → construcción de anexos para hospital.
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	1603-1610 → Torquemada terminó la obra como la conocemos (\$ 90 000).
Técnica: Positivo en albúmina	Nombre del edificio: • Iglesia de Santiago Tlatelolco, Parroquia de Santiago Apóstol. • Colegio de la Santa Cruz, Colegio Imperial de Santa Cruz, Convento de Santiago Tlatelolco. Cuartel de Santiago Tlatelolco, Museo de Sitio de Ex Convento de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, actualmente al interior está el Templo de Santiago Apóstol.
Soporte secundario: Cartón con tipografía, sin entrehoja	
Género: Vista arquitectónica	Estilo: Tequitqui. Descripción/materiales: iglesia edificada con piedras del Templo Mayor. Portada de cantera en tres secciones, flanqueada por el talud de las bases de sus torres (a manera de alfardas prehispánicas). Puerta de madera con herrajes forjados, arco de medio punto y columnas laterales con nichos, donde estaban las esculturas de San Pablo y San Pedro hasta el siglo XIX.
Uso social: Comercial, registro de los distintos usos del espacio	Usos: original y actual → iglesia / biblioteca 6 de enero de 1536 - finales del siglo XVIII → Colegio de la Santa Cruz. ¹²¹ 1538 → “primera biblioteca académica de las Américas”, iniciada por una donación de libros del obispo Zumárraga (Mathes, 2018: 122). 1597 - ca. 1615 → imprenta trasladada al colegio por María de Sansoric. Ca. 1833 → El tecpan ¹²² fue “Asilo Independiente para los Corregidos”. 1853-1909 → El tecpan fue “Colegio Correccional de San Antonio” (para rehabilitar a jóvenes delincuentes) (Toscana, 2018: 142). 1855 - mediados del siglo XX → Presidio de Santiago Tlatelolco en el Colegio de la Santa Cruz. Cuartel. Guerra de Reforma (Ley Lerdo, 28 de junio de 1856) → desamortización del conjunto. La iglesia fue saqueada y abandonada. El convento funcionó
Efectos de deterioro: tiene manchas de agua en el lado derecho del cartón	

¹²¹ Dirigido a indígenas nobles. Allí Martín de la Cruz (náhuatl) y Juan Badiano (latín) redactaron su famoso códice de herbolaria mexicana *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*.

¹²² El tecpan fue la antigua casa de gobierno de Cuauhtémoc, forma parte del jardín de Santiago Tlatelolco, y está ubicado cerca de la avenida Reforma, cuya apertura provocó la mutilación del edificio.

Ubicación:	como cárcel militar.
Inv. 455149, Col. Felipe Teixidor. FN - INAH	1884 → al noreste de la iglesia se construyó la Aduana de Santiago, por Antonio Rivas Mercado. Se instalaron en la zona patios, vías, bodegas y áreas para descarga de trenes. La iglesia fungió como almacén de Ferrocarriles Nacionales. El edificio dejó de albergar a la aduana hacia 1950 y fue demolido entre 1963 y 1964.
	1909 → el tecpan se convirtió en escuela industrial y en 1943 en secundaria.
	1948 → la iglesia reabrió sus puertas como recinto católico.
	1962 → construcción de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. El tecpan se convierte en el Recinto Homenaje a Cuauhtémoc. Su fachada se trasladó al Colegio de la Cruz.

Procesos de intervención:

- Presenta tres capas de pintura, la primera quizá del siglo XVI, la segunda del siglo XVII (obra de Torquemada) y la que vemos ahora, aplicada en 1763, según un medallón junto a la imagen de San Cristóbal.
- Cuando la iglesia fue saqueada se afectó el retablo mayor del siglo XVI, del que solo sobrevive un fragmento central, que es dorado y policromado.
- La iglesia conserva detrás de su ábside (fachada oriente, la observada en la vista de Suárez), un fragmento de una deidad asociada a la tierra: Tlaltecuhltli o Tláloc. Esto se debe a que en su edificación se utilizaron las esculturas prehispánicas rotas por los españoles a su llegada.

Ubicación: Plaza de las 3 Culturas, Eje Central Lázaro Cárdenas, Nonoalco Tlatelolco, Cuauhtémoc, 06900 Ciudad de México.

Historia contemporánea

Publicada en Castañeda (2013).	Hay una bóveda con piedra “desnuda” en el presbiterio al fondo de la iglesia, pues durante obras de Mario Pani (siglo XX) le retiraron los encalados que la cubrían. En 1944, el equipo de Pablo Martínez del Río recomendó abrir de nuevo el templo al culto católico, con los franciscanos a cargo. Actualmente el convento funge como Biblioteca de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
Expuesta en Mendoza (2019).	

Notas

Reverso de cartón: México D. F., Iglesia de Santiago Tlatelolco, CXXIII-83, Álbum 6, tomo II pág. 29.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

A pesar de que el título de esta vista, “Iglesia de Santiago Tlatelolco”, sugiere como tema principal de la fotografía a la iglesia, el plano visual está ocupado mayormente por el convento que la acompaña. Por esta razón, en la ficha se refiere más bien al conjunto que conforman la iglesia, el convento y una parte de su entorno, que fueron edificados en momentos diferentes. Por un lado, de acuerdo con la composición visual, es posible pensar que el interés primordial de la fotógrafa al realizar la imagen fue registrar el edificio

del convento, que en esa época funcionaba como cárcel militar.¹²³ Por otro lado, como propone Laura Castañeda (2015), el espacio abierto que vemos frente al conjunto arquitectónico en la imagen, también pudo ser del interés de Guadalupe Suárez por estar a punto de ser transformado, pues dos o tres años después de la publicación de esta vista, se construiría en la misma zona la terminal de la aduana de ferrocarriles (1884).

El tratamiento de este espacio como conjunto y no como piezas individuales, empata con la concepción del patrimonio edificado, comentada antes, al valorar no solo los elementos arquitectónicos de cada edificio sino la dinámica generada entre cada uno por sus diferentes habitantes a través del tiempo, que lo constituyen como un territorio.¹²⁴

Actualmente, la zona de Tlatelolco, que integra otros elementos arquitectónicos que no aparecen en esta toma, sostiene parte importante de la memoria colectiva en torno a episodios específicos de la historia mexicana ocurridos allí: el apogeo comercial de la ciudad prehispánica, su caída final ante la conquista española, la integración urbana del espacio como unidad habitacional moderna, la matanza de estudiantes en 1968 y los estragos del terremoto de septiembre de 1985. Se trata de un lugar moldeado a partir de la *rugosidad*¹²⁵ que estas historias generan en él, concretamente a través del rediseño de sus espacios, como en la Plaza de las Tres Culturas y los memoriales a las víctimas de la matanza del 68 y de la tragedia del 85.

La imagen que capturó Suárez entre 1881 y 1882 representa únicamente tres espacios del conjunto de Santiago Tlatelolco. Zona que desde esa época constituyó un territorio trastocado por su historia pasada y por las entonces recientes consecuencias de la Guerra de Reforma y del inicio del Porfiriato, como veremos a continuación.

Los usos que estos lugares tenían al momento de ser fotografiados por Suárez llaman mi atención por el contraste con su propósito inicial y con las funciones que

¹²³ Esta idea se reforzó por el hecho de que al buscar vistas para comparar que retrataran el mismo espacio en la misma época y realizadas por otros autores, los encuadres con que se toma a la iglesia son diferentes y buscan representar sus características estéticas y arquitectónicas. Pero hallamos una fotografía de Charles B. Waite, cuyo encuadre se asemeja al de Suárez y se titula *Santiago prison* o “Prisión Militar de Santiago Tlatelolco”. Aquí se retratan los estragos en el exconvento/cárcel debidos al estallido de un motín durante la decena trágica, motivo principal del registro de Waite (Inv. 373959, *Mediateca INAH*, 2021).

¹²⁴ El *territorio* como categoría de análisis social se refiere a la apropiación que los habitantes de un espacio realizan sobre el mismo, esto a partir de las transformaciones que sufre dicho lugar por los diferentes usos que se le dan. Ver Orozco, 2020; y Aparecida de Souza, 2019.

¹²⁵ La *rugosidad* se refiere a las marcas que las diferentes divisiones territoriales van dejando en un espacio y que permanecen a manera de “cicatriz”, integrándose con los nuevos procesos de territorialización de diferentes épocas para conformar un paisaje a partir de su historia. Ver Aparecida de Souza, 2019.

cumplen actualmente. Por un lado, la iglesia, originalmente erigida sobre –y con– los vestigios de la última ciudad prehispánica que resistió a la conquista española, conmemoraba el triunfo de los conquistadores y representó para muchos, aún hoy en día, el origen de la nación mexicana signada por la mezcla de ambas culturas,¹²⁶ idea que encuentra materialización en su construcción de estilo tequitqui.¹²⁷ En el momento de la toma, esta iglesia estaba siendo utilizada como un almacén por la empresa *Ferrocarriles Nacionales*, después de haber sido desamortizada más de veinte años atrás gracias a la Ley Lerdo.¹²⁸ Antes de fungir como bodega, la iglesia había sido abandonada y desmantelada, lo cual ocasionó su grave deterioro.

Por otro lado, el convento, que antaño había sido edificado para albergar al Colegio de la Santa Cruz, donde se fundó la llamada “primera biblioteca académica de las Américas” y que por más de una década también fue imprenta, a partir de la desamortización funcionó como cuartel y prisión militar. Este hecho se confirma en la representación fotográfica por la presencia de un grupo de personas, que al parecer conforman un pelotón. Aunque los personajes se perciben difícilmente por haberse movido, como señala el barrido de la imagen, es posible distinguir a la mayoría en formación y de espaldas. También podemos ver algunos hombres sentados mirando hacia el lado derecho del plano, quizá hacia donde se ubica alguno de sus líderes o sargentos. De manera aislada, aparece del lado derecho un individuo de pie mirando al grupo, al parecer con las manos en los bolsillos, y en el extremo izquierdo, un personaje sentado en la orilla de una puerta (**Figura 38**). La vestimenta de tonos claros de los individuos parece ser un uniforme que incluye boina o gorra del mismo color.

Finalmente, los espacios circundantes fotografiados, el principal al sureste de la iglesia, es un lugar amplio con terracería, donde hoy se ubica un estacionamiento cercano al edificio “Durango” del conjunto urbano Nonoalco Tlatelolco, diseñado por el arquitecto Mario Pani en la década de 1960. Por el norte, en el plano más lejano de la vista

¹²⁶ Frente a la iglesia de Santiago Tlatelolco, hay una placa conmemorativa del 13 de agosto de 1521, fecha de la caída final del pueblo mexica ante los españoles, aquí se reproduce el poema de Jaime Torres Bodet, donde caracteriza dicho evento como “el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”.

¹²⁷ Término propuesto por el poeta, pintor y crítico de arte, José Moreno Villa, para referirse a las manifestaciones artísticas que fusionaron la iconografía y técnica europea con la indígena después de la conquista española de Mesoamérica.

¹²⁸ Como se le conoce a la Ley de Desamortización de las Fincas Rústicas y Urbanas de las Corporaciones Civiles y Religiosas de México, expedida el 25 de junio de 1856.

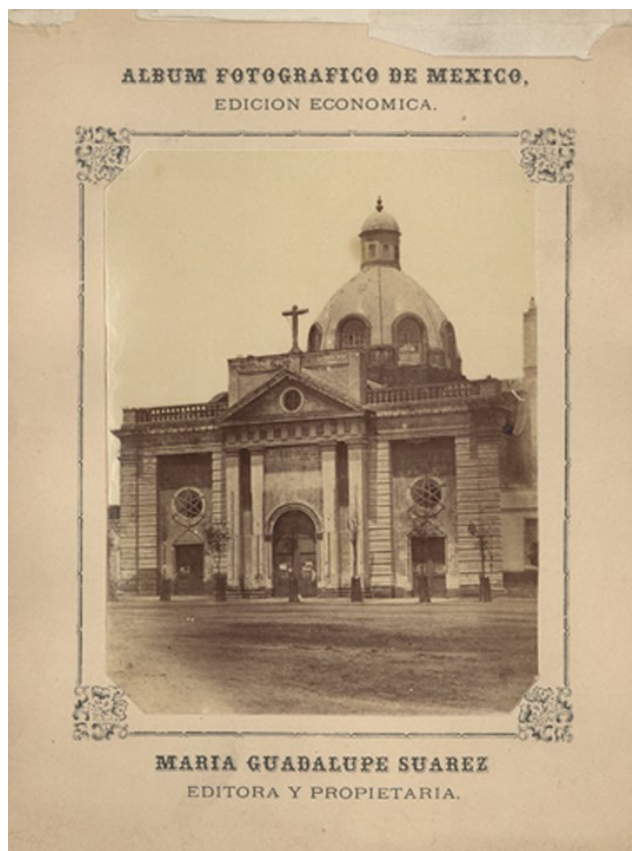
fotográfica, se alcanzan a ver tres arcos de gran altura que ya no existen. En su lugar hay excavaciones que muestran algunas estructuras precolombinas de la antigua ciudad de Tlatelolco, llamadas ahora Zona Chica.

Entre estos dos espacios se construyó, por encargo del presidente Manuel González, la terminal de la aduana de ferrocarriles en 1884. La obra fue realizada por el arquitecto Antonio Rivas Mercado (Nayarit, 1853-1927) y no se conservan registros fotográficos donde se ubique claramente al edificio. A pesar de que esta construcción fue descrita como “la primera obra importante” de Rivas Mercado por su hija Antonieta (Coria, 2011: párr. 5), el edificio fue demolido entre 1963 y 1964.

La aparición de este arquitecto e ingeniero también es un punto destacable, pues él participó en proyectos tan relevantes como la propia casa del entonces presidente Manuel González en Peralvillo (se desconoce la ubicación exacta), la casa que hoy alberga al Museo de Cera, o más adelante, en el diseño y la codirección, con el ingeniero Roberto Gayol, del proyecto de la Columna de la Independencia. La aduana de Rivas Mercado fue un “edificio de dos plantas [que] resultó imponente y elegantísimo, con sus pisos de azulejo italiano y su fachada afrancesada, rematada por un reloj de carillón” (Coria, 2011: párr. 5).

Ante la promesa de modernidad perseguida vía el afrancesamiento urbano, Suárez congeló en esta vista una de las “versiones” de Santiago Tlatelolco, que históricamente ha sido punto de encuentro para distintas sociedades. La demolición de la aduana y la mutilación de otros elementos arquitectónicos, como el tecpan, dieron lugar a la tercera sección del conjunto urbano que se construyó allí, “que trataba de mostrar la modernidad propuesta [ahora] por López Mateos” (Coria, 2011: párr. 5), emergiendo lo que hoy conocemos como la Plaza de las Tres Culturas, hecho que resalta el carácter dinámico de la zona.

[...] la Plaza de las Tres Culturas, se convirtió en un objeto de contemplación valorado por motivos estéticos con significados histórico-culturales. Los elementos del pasado son conservados y valorizados por la cultura del presente pero adquieren una nueva funcionalidad: la ciudad prehispánica es ahora una zona arqueológica con un museo, el convento es una biblioteca, la iglesia se sigue utilizando para ceremonias religiosas actuales. (Toscana, 2018)

*Iglesia del Carmen. Espacio en constante transformación***Figura 25.** *Vista de la Iglesia del Carmen y registro actual*

Nota. Esta vista cuenta con entrehoja (**Anexo 2, Entrehoja 4**)

Tabla 6. *Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia del Carmen*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez Fecha de publicación: Septiembre de 1882 Título: "Iglesia del Carmen", portada principal	Fundador: Franciscanos y carmelitas Administradores: Antes de los carmelitas → en este espacio se ubicó la parroquia de San Sebastián y una casa, administradas por los franciscanos. 1586, enero 18 → toman posesión los carmelitas. 1607, febrero 7 → casa y parroquia fueron entregadas a los agustinos; los carmelitas siguieron a cargo del convento. 1861, septiembre 8 → a partir de las Leyes de Reforma este lugar se cedió a un particular como "indemnización por contrata de tabaco". Sin embargo, por no cumplir las condiciones estipuladas el trato no procedió.

Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	1862, mayo → el conjunto se dividió en lotes y se adjudicó gratuitamente a familiares de independentistas: Juana de Allende, Mónica Berdeja y Matamoros, Guadalupe Hidalgo, Carmen Abasolo, María Francisca Prima, Gertrudis Villagrán y Antonia Rayón, entre otras. Más tarde → los carmelitas regresaron y continuaron las remodelaciones iniciadas en 1748 (que incluyó la colocación de los cimientos del nuevo templo en 1790), quedando la iglesia del Carmen como se ve en esta foto.
Técnica: Positivo en albúmina	
Soporte secundario: Cartón con tipografía. Tiene entrehoja sin firma.	Autor: José del Mazo y Avilés (nuevo templo, 1790); Francisco Eduardo Tresguerras (reemplazo ampliado, 1809).
Género: Vista arquitectónica	Año de construcción: 1790-1792. Ampliación y fachada: finales siglo XIX Nombre del edificio: Templo de Nuestra Señora del Carmen Descripción del edificio: "Iglesia de tres naves, con crucero y cúpula, cuyo eje longitudinal va de Norte a Sur." ¹²⁹
Uso social: Comercial, registro (el edificio había sido remodelado recientemente antes de la toma de esta vista)	Técnica o materiales: Fachada → Cantera Muros → Piedra, tezontle (con espadaña, ¹³⁰ vestigio de antigua construcción) Cubierta → Piedra, tabique Cúpula → forrada con azulejos
Estado de conservación: Bueno	Estilo: Neoclásico, ecléctico (fachada) Usos: Templo; uso doméstico Procesos de intervención: En mayo de 1862 se derribó la torre de la iglesia y se dismanteló para uso habitacional de particulares. Cuando los carmelitas la volvieron a ocupar la remodelaron quedando como se ve en la foto.
Ubicación: Inv. 455154, Col. Felipe Teixidor. FN – INAH	Ubicación: República de Nicaragua s/n. Colonia Centro. Ciudad de México
Historia contemporánea	
Publicada en Castañeda (2015).	Fue declarado monumento histórico el 9 de febrero de 1931. Cambió de fachada. Edificio dañado por terremotos (1985 y 2017).
Notas	

En la entrehoja se refiere a la iglesia del Carmen y a la parroquia de San Sebastián (siglo XVI) como la misma. Por lo que se alude a franciscanos, carmelitas y agustinos como sus ocupantes. Reverso de cartón: México D. F., Iglesia del Carmen, CXXIII-79, Álbum 5, Tomo IX pág. 12.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

¹²⁹ Documento 3, Álbum V, Tomo IX, Fondo antiguo (álbumes café), FCRV - INAH
<https://www.fototeca-crv.inah.gob.mx/fototecaweb/pdf/V0A5TIXDOCAAnexo3.pdf>

¹³⁰ "Estructura mural de un edificio que se prolonga verticalmente y acaba en punta, con huecos para colocar las campanas." RAE <https://dle.rae.es/espada%C3%B1a?m=form>

Aquí sobresale la información contenida en la entrehoja, el escrito breve que describe al edificio fotografiado. En este texto se refiere la historia de la iglesia del Carmen como si se tratara de la parroquia de San Sebastián, ubicando su construcción en el siglo XVI. Sin embargo, el templo retratado corresponde a la ampliación y nuevas edificaciones realizadas en el siglo XVIII alrededor de San Sebastián, debidas a antiguos conflictos clericales entre franciscanos y carmelitas, que provocaron que cada templo tuviera funciones diferenciadas. San Sebastián dio servicio a indígenas y cofradías, mientras que el Templo del Carmen y su convento eran exclusivamente para los carmelitas.

Aunque el texto de esta entrehoja no está firmado, es interesante observar la selección de los datos que describen al edificio. Ya sea que hayan sido escritos por la autora o por una persona que colaboró con ella, desde su triple papel de fotógrafa, editora y propietaria, María Guadalupe Suárez suscribió las ideas vertidas aquí, y con ello podemos obtener algunas pistas de su mentalidad, intereses o preocupaciones en cuanto a qué debe rescatarse de un lugar como el fotografiado en esta vista. Particularmente resalta el conocimiento de quien escribió el texto acerca de los conflictos entre las congregaciones involucradas en este espacio (franciscanos, carmelitas y agustinos), así como la breve historia que ofrece sobre la orden religiosa que nombró al templo:

los carmelitas [...] vinieron en la flota que trajo el virey [sic] marqués de Villa Manrique; llegaron al puerto de San Juan de Ulúa el 7 de Setiembre [sic] de 1585, y entraron á [sic] la ciudad el 18 de Octubre. Dióles el virey para formar la ermita de San Sebastian [sic], administrada entonces por los franciscanos [...].— Gregorio XIII [226° papa de la Iglesia católica de 1572-1585] declaró que el fundador de la órden [sic] de los carmelitas era S. Elías: Sta. Teresa de Jesus [sic] renovó la regla de S. Alberto, aplicándola á las religiosas en 1562; S. Juan de la Cruz emprendió la reforma en 1568 para los religiosos, aprobada despues [sic] y separados de los carmelitas descalzos [...] (Suárez, ed., 1882)

En contraste con la presencia de detalles sobre la fundación de la orden carmelita y del edificio (siglos XVI y XVIII), en la entrehoja se omite lo relativo a la exclaustación de los religiosos por las Leyes de Reforma (Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos, del 12 de junio de 1859). Este hecho ocasionó que en 1862, luego de adaptaciones drásticas del espacio e intentos infructuosos de venta, éste se cediera a personajes como Juana de Allende (hija de Ignacio Allende) o Guadalupe Hidalgo (nieta de Miguel Hidalgo), entre otras.¹³¹ A este episodio siguió la venta de los lotes en que

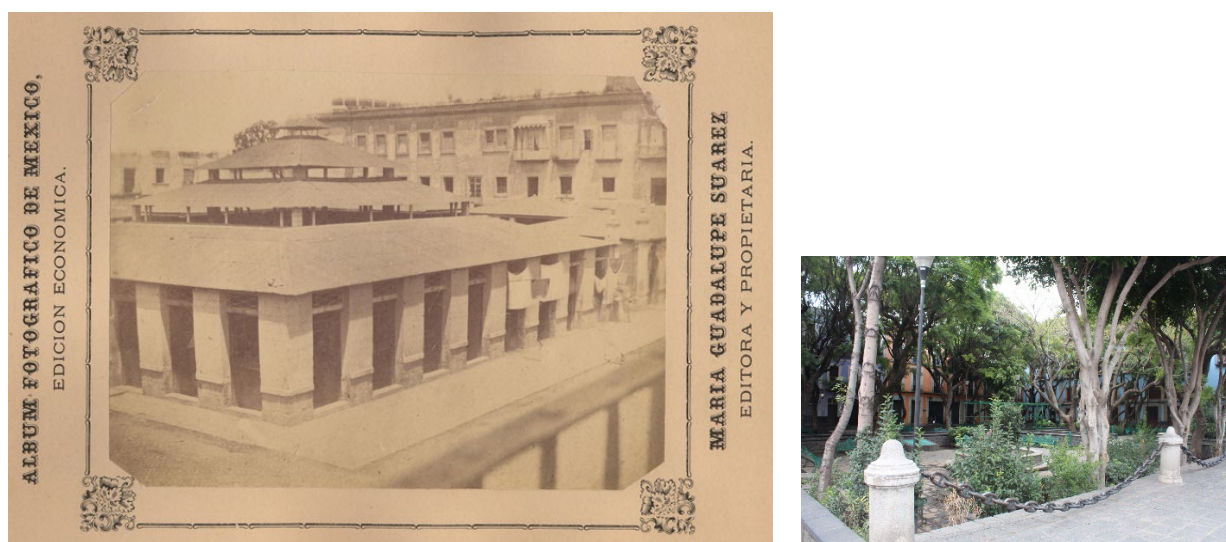
¹³¹ Documento 3, Álbum V, Tomo IX, Fondo antiguo (álbumes cafés), FCRV - INAH <https://www.fototeca-crv.inah.gob.mx/fototecaweb/pdf/V0A5TIXDOCAAnexo3.pdf>

quedó dividido el espacio, y sobrevivió el templo, al que regresaron los carmelitas a finales del siglo XIX. Las modificaciones del edificio en la época de Suárez representan un hecho llamativo en el contexto de esta investigación por ser una posible razón para incluir a esta iglesia en su álbum, como hemos visto que ocurre con otros lugares.

En la actualidad, el templo del Carmen está rodeado por distintas estructuras provisionales montadas para realizar comercio informal, lo cual dificulta su apreciación. El único elemento del edificio que es plenamente reconocible en la vista que realizó Guadalupe Suárez es su antigua cúpula, que sólo puede observarse desde las alturas.¹³²

Mercado de Santa Catarina. Vestigios de cotidianidad

Figura 26. *Vista del mercado de Santa Catarina y registro actual del espacio*



Nota. Esta vista cuenta con entrehoja firmada por la editora (**Anexo 2, Entrehoja 5**)

Tabla 7. *Ficha descriptiva. Vista del Mercado de Santa Catarina*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez Fecha de publicación: Septiembre de 1882	Fundador: Reconstrucción → H. Ayuntamiento del Distrito Federal Autor: Reconstrucción → C. Antonio Torres Torija

¹³² Agradezco a Keyla Ibarra y a su madre, trabajadoras en el edificio de 120 años de antigüedad que se ubica frente al templo del Carmen (y que actualmente aloja a la secundaria técnica número 3 “Venustiano Carranza”) permitirme subir a su azotea para apreciar y fotografiar el templo con su cúpula. Trabajo de campo del 19 de septiembre de 2021.

Título: “Mercado de Santa Catarina”, exterior, vista parcial Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	Año de construcción: 1850, abril. Reconstrucción por mal estado: 1881, enero 23 a junio Costo de la reconstrucción → 26,932 pesos 31 centavos. Reinauguración → 1881, agosto 15
Técnica: Positivo en albúmina	Nombre del edificio: Mercado de Santa Catarina
Soporte secundario: Cartón con tipografía. Tiene entrehoja firmada por la editora.	Técnica o materiales: Construcción original → cajones basamentados de recinto y paredes de ladrillo. Reconstrucción → parte exterior de cajones; con una entrada en el centro de cada uno de sus cuatro lados; bases de recinto; muros de ladrillo; columnas de Chiluca y cantería para techos interiores de fierro. Fuente central.
Género: Vista arquitectónica	Estilo: a la usanza de la época, originalmente de carácter un tanto provisional, para establecer a comerciantes ambulantes de distintas plazas. Luego se adaptó a una estructura de acero.
Uso social: Comercial; registro, el mercado estaba en mal estado, fue remodelado y se estaba planeando su reubicación.	Usos: Mercado, almacenaje y resguardo de productos comerciales.
Efectos de deterioro: Se observan rasgaduras en el lado superior izquierdo y a nivel del barandal en primer plano, también tiene una mancha en la esquina superior derecha.	Estado de conservación: Demolido en 1906 por malas condiciones
Ubicación: Inv. 455153, Col. Felipe Teixidor. FN - INAH	Ubicación: República de Honduras s/n. Colonia Centro. Ciudad de México
Historia contemporánea	
Publicada en Castañeda (2013 y 2015) y en Díaz (2018).	Sus ocupantes fueron desplazados hacia el nuevo mercado de la Lagunilla (inaugurado en 1905).
Notas	

Suárez incluyó en la entrehoja los materiales de construcción y el costo exacto de la remodelación.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

Desaparecidos los escenarios, los personajes y los monumentos, a veces sobreviven los documentos (Kossoy, 2001: 23).

Una publicación reciente de esta imagen, que aborda de una manera poética e informada esta vista, aporta algunos datos importantes que me gustaría retomar. En el texto, Yunuen Díaz se dirige a la fotógrafa María Guadalupe Suárez de la siguiente manera:

En 1882 tomas esta fotografía del célebre mercado de Santa Catarina, que se construyó en 1850. Pero estaba ya en mal estado, así que un año atrás lo remodelaron y tú registras cuando el mercado reabre sus puertas. Se rumora que el mercado se moverá de lugar a unas cuantas calles [...]. Eso pasará hasta 1901, cuando todos los comerciantes se muden al mercado de La Lagunilla. No imaginas que en marzo de 1906 aparecerá una nota en el diario *Los Sucesos*, denunciando el terrible estado del antiguo mercado. Un mes después, como consta en los registros del Archivo Histórico de la Ciudad de México, el contratista don Mario Bulnes será comisionado para desarmar la estructura del viejo mercado y transportarla a Tacuba, donde será reconstruido. No anticipas que esta fotografía que tomaste será el único registro que quedará del mercado, que de no ser por esa foto nadie sabría cómo fue. [...] Tampoco puedes prever que tus imágenes las coleccionará el historiador Felipe Teixidor y que, gracias a ello, investigadores de la UNAM se interesarán por tus fotografías poco más de cien años después. A pesar de todo, pasarás a la historia y tus fotografías lanzarán reflexiones sobre la ciudad, sus habitantes, la arquitectura y el papel de la mujer en la fotografía. O tal vez, siempre lo supiste y por eso hiciste estas imágenes. (2018: párr. 14-17)

Este abordaje refleja buena parte de los intereses de la presente investigación, incluye la perspectiva de género al preguntarse por el papel de la mujer en la fotografía (aquí abordado con mayor énfasis en el primer capítulo), al mismo tiempo que resalta el valor testimonial de la imagen al constituir el único rastro material de lo que fue un espacio de interacción cultural y socioeconómica para la ciudad de finales del siglo XIX, y que interesó en su momento a nuestra fotógrafa. Además, los datos detallados que Suárez anotó en su entrehoja permiten acercarnos al tipo de información que tuvo en ese momento sobre el edificio y lo que ocurría en torno a él:

Se comenzó a construir en el mes de Abril del año de 1850, dándole una forma muy semejante á [sic] la que actualmente tiene; estaba formada de cajones basamentados de recinto, con sus paredes de ladrillo. Varias veces se trató en Cabildo de reconstruir esta plaza que se encontraba en mal estado, pero hasta Stiembre [sic] de 1880 acordó el H. Ayuntamiento la reconstrucción de ella. Se dió [sic] á la obra el día [sic] 23 de Enero de 1881, bajo la dirección del primer ingeniero de ciudad C. Antonio Torres Torija. Este mercado está formado por su parte exterior de cajones; tiene una entrada colocada en el centro de cada uno de sus cuatro lados; sus bases son de recinto; los muros de ladrillo; las columnas que sostienen á los techos interiores son de Chiluca y cantería, y éstos de fierro, y además [sic], en el centro está colocada una fuente. Se concluyó la obra en el mes de Junio de 1881, verificándose su inauguración el día 15 de Agosto del mismo año, habiendo sacado de costo la suma de 26,932 pesos 31 centavos. México, Setiembre de 1882. La Editora.

En 1889 existían en la capital ocho centros mercantiles, entre ellos el de Santa Catarina, cuyos rasgos constructivos comenzaron a percibirse como peligrosos a partir de los avances científicos y tecnológicos del momento. Por ejemplo, la cantidad de vigas y cajones de madera con que estaban contruidos, que los hizo altamente inflamables; o la poca altura y falta de pavimentación en algunos casos, que impidió la iluminación y ventilación necesarias para mantener en buen estado los productos perecederos (Vassallo, 2016). Preocupaciones como esta se manifestaron en la prensa de la época,

que pudo ser uno de los canales por los que María Guadalupe Suárez se informó sobre las transformaciones, remodelaciones y nuevas construcciones de la ciudad. Pero el detalle con que describió los materiales, costos y trámites nos hace mantener abierta la pregunta sobre cuál fue el contexto que le permitió el acceso a estos datos.

La frecuencia de la información difundida en la prensa sobre estos asuntos se acentuó especialmente a partir del uso extendido del hierro, material utilizado con regularidad en la reconstrucción, mejora o edificación de nuevos mercados. Con esta tendencia, creció también el interés por destacar en los tabloides a las empresas mexicanas que surgieron a partir de la naciente industria del acero, que antes de comenzar a competir con las importaciones europeas, fueron sus intermediarias.¹³³ Es el caso de la Compañía Consolidada de Construcciones Metálicas, S. A., y de la Empresa Nacional de Construcciones de Fierro y Acero, que intervinieron en la remodelación y construcción de otros mercados en la capital y al interior del país (Vasallo, 2016: 99).

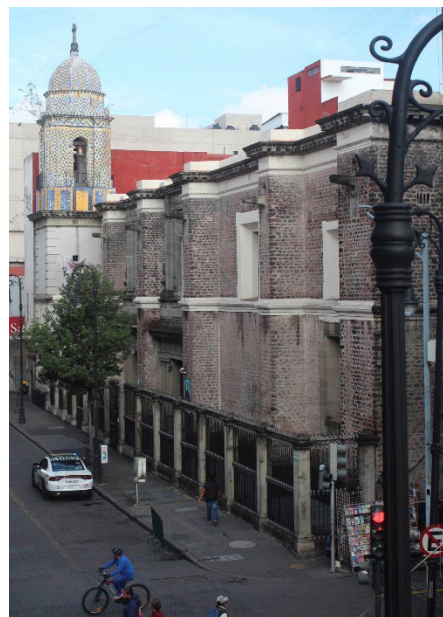
Otro punto por destacar es la mención que hace Suárez sobre quien reconstruyó el mercado, señalado por ella en su entrehoja como “el primer ingeniero de la ciudad”: Antonio Torres Torija.¹³⁴ Este ingeniero se formó en la Academia de San Carlos como uno de los primeros profesionales mexicanos que comenzaron a ganar terreno en el diseño arquitectónico de la capital; entre sus obras más importantes sobresale la cárcel de Lecumberri (1886), que actualmente alberga al Archivo General de la Nación.

En el espacio donde se ubicó el mercado de Santa Catarina aún es posible observar elementos presentes en la vista de Suárez, como los edificios del fondo, particularmente el balcón –preservado y transformado– de la entonces casa de Protasio Pérez de Tagle (México, 1839 - 31 de julio de 1903),¹³⁵ un político porfirista retirado debido a su oposición a la candidatura de Manuel González a la presidencia en 1879.

¹³³ Cabe decir que el papel “intermediario” de las empresas mexicanas no era mencionado claramente en la prensa, sino que se enfatizó su participación, aunque ésta fuera aún breve. Ver Vassallo (2016: 95).

¹³⁴ Antonio Torres Torija (Ciudad de México, 1840-1922) encabezó el Departamento de Obras Públicas de la capital de 1877 a 1903 y elaboró, entre otros, la planimetría del primer mercado de la Merced en 1879 (Guzmán Martínez, s/f). En la década de 1860 fue profesor de la *Clase de Artesanos* en la Academia, época en la que los pupilos se multiplicaron significativamente, de manera especial en el horario nocturno de dicha clase (Estrada, 2005: 195-196).

¹³⁵ Fue un abogado, profesor y político mexicano que “se opuso a la intervención francesa y al imperio”. Como diputado federal (1867-1875) participó en la creación de la Asociación Democrática Constitucionalista (enero de 1871), que impulsó la candidatura presidencial de Porfirio Díaz y más tarde la insurrección de la Noria. Apoyó la sublevación porfirista desde la capital, que gobernó brevemente en 1876 (21-28 de noviembre). Durante la gestión de Díaz fue secretario de Gobernación (29 de noviembre - 6 de

*Iglesia de Balvanera. Claustro testigo de urbanidad***Figura 27.** Vista de la Iglesia de Balvanera y registro actual

Nota. Esta vista cuenta con entrehoja (**Anexo 2, Entrehoja 6**)

Tabla 8. Ficha descriptiva. Vista de la Iglesia de Balvanera

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez Fecha de publicación: Noviembre de 1882	Fundadoras: monjas de la Concepción Autor: Reedificación → Lic. José de Lombeida, por encargo de doña Beatriz de Miranda (su patrona) Año de construcción: 1573-1671
Título: "Iglesia de Balvanera", fachada, vista parcial Serie: Álbum fotográfico de	Reedificación: Primera piedra → 3 de mayo de 1667. Dedicación → 7 de diciembre de 1671. Financiamiento reedificación → Bienes que dejó al morir doña Beatriz

diciembre de 1876; y 17 de febrero - 23 de mayo de 1877), y ministro de Justicia e Instrucción Pública (24 de mayo de 1877 - 15 de noviembre de 1879). En 1879 estableció las primeras escuelas para profesores y en ese mismo año, debido a su oposición a la candidatura de Manuel González a la presidencia, renunció a su cargo y se retiró de la vida política. http://www.sarpanet.info/protasio_tagle/index.php

México, edición económica	de Miranda.
Técnica: Positivo en albúmina	Nombre del edificio: 1) Jesús de la Penitencia. 2) Nuestra Señora de Balvanera. 3) Catedral Maronita de Nuestra Señora de Balvanera
Soporte secundario: Cartón con tipografía. Tiene entrehoja	Descripción: Tiene dos cuerpos, una torre, sin cúpula, conserva la reja característica de los conventos femeninos de su época. Decoración interior de corte neoclásico. Altar mayor labrado en piedra.
Género: Vista arquitectónica	Materiales: Su campanario está revestido de azulejos.
Uso social: Comercial; registro, condición de la iglesia durante la Reforma	Estilo: Barroco sobrio y portadas neoclásicas (barroco novohispano).
Efectos de deterioro: Raspaduras en la parte inferior izquierda de la imagen y en el soporte secundario hay manchas cerca de la firma de la fotógrafa.	Usos: Templo y convento
	Procesos de intervención: 1861-1929 → Destrucción paulatina de su convento, desde la exclaustación de las monjas concepcionistas por las Leyes de Reforma, hasta su demolición en 1929. 1920 → Cedido a la comunidad libanesa, quienes lo remodelaron varias veces al interior y conservaron la fachada original.
Ubicación: Inv. 455152, Col. Felipe Teixidor. FN - INAH	Ubicación: República de Uruguay 132, esq. Correo Mayor. Colonia Centro. Ciudad de México
Historia contemporánea	
Publicada en Castañeda (2015).	1932 → Declarado monumento el 30 de agosto. 1946 → Se convirtió en parroquia maronita. 1995 → Sede de la eparquía o diócesis de Nuestra Señora de los Mártires del Líbano.
Notas	

Su nombre viene de un monasterio medieval español llamado Valvanera del latín *Vallis Venaria*.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

Por un lado, en el texto que acompaña a esta imagen es posible observar el conocimiento de la editora María Guadalupe Suárez sobre la movilidad de las congregaciones religiosas. Especialmente en este caso de la iglesia de Balvanera, el escrito refiere la dinámica a la que fueron sujetas las habitantes de este lugar como consecuencia de la Guerra de Reforma:

En 13 de Febrero de 1861 fueron trasladadas las monjas al convento de San Gerónimo [sic], permaneciendo allí hasta Febrero de 1863, que fueron exclaustadas. El convento quedó distribuido en lotes; de manera que al volver de nuevo á [sic] la clausura en Junio del mismo año,

no encontraron casa en que refugiarse; se fueron entonces a Régina [sic], y en la actualidad se hallan repartidas en casa particulares. [...] despues [sic] de la exclaustación de las monjas, en 1867 se encargó de dicha iglesia el Sr. Pbro. C. Ventura Sanroman, quien actualmente desempeña la capellanía. Noviembre de 1882.

Por otro lado, desde la visualidad, el ángulo desde el que Suárez tomó esta fotografía nos hace ver con mayor atención el encuadre cerrado, logrado quizá al realizar la fotografía desde el balcón de la planta alta de un edificio.¹³⁶ En él, al igual que en la imagen del mercado de Santa Catarina, podemos encontrar testimonio de las acciones gubernamentales de Manuel González. Laura Castañeda (2015 y 2013) ha señalado al respecto que la instalación de alumbrado público con lámparas de gas (así como las que quedaban de trementina y de aceite) comenzó a ser sustituida por la eléctrica en esa época, y que esta transformación puede observarse comparando vistas del mismo espacio en diferentes momentos (**Figuras 47 y 48** en el capítulo 3).¹³⁷

Es destacable el hecho de que la calle de Uruguay, donde se ubica la iglesia de Balvanera, está marcada con una placa que la nombra “la primera calle de la ciudad que tuvo alumbrado público [en] 1783”, que entonces consistió en farolas controladas por un sereno.¹³⁸ Este servicio corrió a cargo de los vecinos opulentos como medida para reducir la delincuencia que atribuían a la oscuridad de su entorno (Mauleón, 2021). Casi un siglo después, el 11 de diciembre de 1881, el gobierno mexicano otorgó al sector eléctrico naciente el carácter de servicio público, logrando instalar las primeras 140 lámparas eléctricas en la capital, distribuidas entre la Plaza de la Constitución y la Alameda Central (SIAP, 2018: párr. 2-3). Suárez tomó esta vista arquitectónica en noviembre de 1882, a casi un año del inicio de la sustitución del alumbrado de gas por el eléctrico en la capital mexicana.

Después de varias pruebas, el Ayuntamiento tomó la decisión, en 1882, de electrificar el alumbrado de la Ciudad de México, acordando con la CGLE [Compañía Mexicana de Gas y Luz Eléctrica] la instalación de 600 focos y diez torres de alumbrado. [...] y para 1884, Ramón Fernández,

¹³⁶ Al ubicar este espacio e intentar recrear la toma con el encuadre de Suárez, fue necesario subir al segundo piso de un estacionamiento sobre la calle República de Uruguay. Frente a esta construcción contemporánea aún es posible ver edificios de la época de la toma de Suárez. Allí, los balcones del segundo nivel parecen empatar más cercanamente con la altura que utilizó la fotógrafa.

¹³⁷ Además, en la **Figuras 49** es posible observar el registro actual del espacio, donde conviven el vestigio de las primeras lámparas de gas, con lo que se conserva del modelo de las primeras lámparas eléctricas que caracterizan al centro histórico y, a un lado, las nuevas luminarias LED con paneles solares.

¹³⁸ El oficio del sereno se originó desde el siglo XVIII en diversos países; consistía en vigilar las calles durante las noches, revisar el alumbrado y anunciar la hora, el clima o las situaciones de riesgo (como robos) (Uviarco, 2020).

governador del Distrito Federal, reconocería que la luz emitida por las lámparas de gas y trementina era ya insuficiente para la capital, por lo cual presionó a la comisión correspondiente y a la compañía responsable para acelerar la instalación de las modernas lámparas eléctricas. (Briseño Senosiain, 2006: 194)

Esta labor de reemplazo continuó y se extendió hacia otras ciudades de la república intensamente durante al menos las tres décadas que duró el Porfiriato, y significó un parteaguas para la vida cotidiana de México.

A diferencia de la tecnología emanada del uso del vapor de la primera revolución industrial, la electricidad fue adoptada de forma casi simultánea en México. Su incorporación implicó profundas transformaciones de largo plazo en la estructura económica mexicana a partir de 1880, originando nuevos sectores y transformando los existentes en las décadas siguientes. (Solís Rojas, 2012: 1)

Además de la iluminación de espacios públicos y privados en las principales ciudades, algunas de las aplicaciones de la electricidad durante la década de 1880 se manifestaron en el uso del teléfono y el telégrafo, la galvanoplastia, y en el uso de la electroterapia en el campo de la medicina (Best, 1889: 7, como lo citó Solís Rojas, 2012: 1). También influyó de manera progresiva en distintas industrias, principalmente la textil y la minera, así como en la generación de nuevas empresas y espacios educativos en materia de electricidad. En su texto “La solidaridad del progreso. Un paseo por la Ciudad de México durante el Porfiriato” la investigadora Lillian Briseño Senosiain comenta que la presencia de la electricidad en nuestro país “afectó de manera directa la cotidianidad de la población, dando pie a un nuevo universo de socialización, trabajo y diversión que modificó, de manera radical, la vida de los mexicanos” (2006: 188).

*Hacienda de la Castañeda. Suelo de paradojas***Figura 28.** *Vista de la Hacienda de la Castañeda y registro actual del espacio*¹³⁹

Nota. La entrehoja de esta vista está firmada por Enrique de Viralva (**Anexo 2, Entrehoja 7**)

Tabla 9. *Ficha descriptiva. Vista de la Hacienda de la Castañeda*

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez	Propietarios: 1. Bartolomé Franco (1639) 2. Francisco González de Castañeda y María Candelaria Gallegos. 3. Luego el terreno se vendió a 3 dueños más, hasta ser adquirido por los marqueses de Selvanevada junto con las haciendas de Santa Cruz Atoyac y Santo Tomás (1809). 4. La familia Torres Adalid lo adquirió por 28 mil 200 pesos. 5. Manuel Carrera Lardizábal (propietario al momento de la toma).
Fecha de publicación: Enero de 1883	
Título: “Hacienda de la Castañeda”, centro recreativo	
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	
Técnica: Positivo en albúmina	Nombres del edificio: a) 1639 Hacienda Xalquenco; b) Hacienda de la Castañeda; c) Centro Recreativo Campestre
Soporte secundario: Cartón con tipografía.	Estilo: Hacienda

¹³⁹ La fotografía actual fue recuperada de internet. “Conjunto habitacional Mixcoac Lomas de Plateros”. López Padilla, G. (2015). “Pasado memorable, incierto futuro”. *Navegando la arquitectura* [blog] <https://navegandolaarquitectura.wordpress.com/2015/05/12/pasado-memorable-incierto-futuro/>

Género: Vista arquitectónica

Uso social: Esta vista se hizo a solicitud de Enrique de Viralva, para promocionar el lugar de recreo.

Efectos de deterioro: Tiene una marca de doblez y una mancha en el borde inferior

Ubicación: Inv. 455151, Col. Felipe Teixidor. FN - INAH

Usos: Hacienda pulquera, centro recreativo y de paseo. Espacio para escuela y atención médica para los trabajadores de Ignacio Torres Adalid. Cuando perteneció a Manuel Carrera se hacían eventos y fiestas semanalmente cobrando boleto de entrada.

Estado de conservación: La hacienda desapareció para dar lugar al Manicomio General inaugurado en 1910. La fachada de este último ahora se conserva en Amecameca, Estado de México.

Ubicación: Antiguo pueblo de Mixcoac. El casco de la hacienda estuvo frente al puente que cruzó el Río Mixcoac, que después sería el trazo del Ferrocarril de Cuernavaca y ahora el Boulevard Adolfo López Mateos.

Historia contemporánea

Publicada en Castañeda (2015), sin crédito en Ríos (2006) y sin crédito y editada en Fierro Gossman (2016).¹⁴⁰ Expuesta y publicada como parte de la muestra "México a través de la fotografía". Museo Nacional de Arte (agosto 22 - noviembre 12, 2013). En préstamo de agosto 14 a noviembre 30, 2013.

En 1908, se comenzó a edificar aquí el Manicomio General (diseño: Salvador Echegaray; supervisión: Ing. Porfirio Díaz). Costo total: 1 783 337 pesos. Superficie: 147 000 m². Edificios: 25. Cupo: 1 200 pacientes. Distribución en pabellones por estatus económico. Inauguración: septiembre 1, 1910. Actualmente en ese espacio se ubican las unidades habitacionales Lomas de Plateros y Torres de Mixcoac (diseño: Arq. Abraham Zabłudowsky y Teodoro González de León, 1969). También una tienda Walmart y la Escuela Nacional Preparatoria 8 de la UNAM.

Notas

En la imagen se lee: "Días de campo PIC NIC"

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

A la derecha del camino de fierro que conduce de la Capital á [sic] los pintorescos pueblos de San Angel [sic] y Mixcoac, como á medio kilómetro o poco mas de la estacion de este último se halla un gracioso á la par que sencillo edificio que sirve de habitacion á la hacienda de la Castañeda [...] (Viralva, 1883).

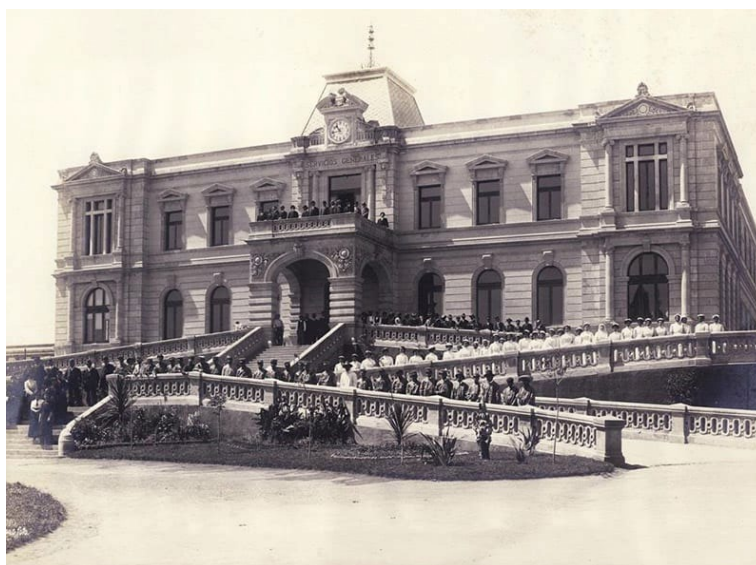
El "camino de fierro" referido por Enrique de Viralva en la entrehoja que acompaña esta vista, fue quizá el motivo por el cual este lugar pudo habilitarse como centro de recreo.

¹⁴⁰ Ríos, A. (2006, julio 31). "Locura, enfermedad mental y encierro. El Manicomio General La Castañeda, 1910-1968." En *Diario de Campo* (86): 4-9. Ciudad de México: INAH; y Fierro Gossman, R. (2016, enero 22). Casa de campo de don Arturo Quintana y Mercedes Peñafiel. *Grandes casas de México*. <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2016/01/casa-de-campo-de-don-arturo-quintana-y.html>

Fue una de las haciendas pulqueras de Ignacio Torres Adalid, quien incluso acondicionó espacios educativos y de atención médica para sus trabajadores. Gracias a la ampliación del ferrocarril impulsada desde el inicio del Porfiriato, el sitio se hizo accesible para los ciudadanos, acotando sus actividades pulqueras cada vez más y funcionando como centro recreativo en los días de descanso. Los eventos y fiestas, por los que se cobraba un boleto de entrada, fueron actividades constantes durante la época en la que se tomó esta fotografía, cuando el señor Manuel Carrera Lardizábal fue su dueño, y a quien más tarde, el 2 de diciembre de 1893, la Beneficencia Pública le quitó el terreno mediante un juicio hipotecario (Ramos, 1998: 22).

Este hecho fue un parteaguas en la historia del espacio que miramos en esta vista, pues sus antiguas funciones contrastan ahora con el lugar emblemático que ocupa “la Castañeda” en la historia de la salud pública en México. El espacio ganó fama por albergar al Manicomio General, proyectado desde 1878 por el gobierno de Porfirio Díaz y planeado durante la presidencia de Manuel González (propuesta: 1881, elección del predio: 1883) (Salmerón y Aguayo, 2013); el plan se oficializó en 1888 (Monroy, 2017); y, finalmente, fue inaugurado por Díaz en 1910 como parte de su programa de saneamiento, mejora y modernización del país.

Figura 29. *Manicomio de la Castañeda*



Nota. © Guillermo Kahlo, “Ceremonia de inauguración del Manicomio General la Castañeda”
<https://local.mx/ciudad-de-mexico/castaneda-hospital-psiquiatico/>

La crisis demográfica, de falta de higiene y presupuesto, así como la corrupción dentro del hospital, fueron develando historias oscuras de prejuicio y maltrato hacia los enfermos mentales. Esta situación alimentó a través de los años un potente imaginario colectivo alrededor de este espacio, alejado claramente de lo que María Guadalupe Suárez retrató en 1883. Al respecto, vale la pena retomar las palabras de Enrique de Viralva, quien solicitó a la fotógrafa realizar esta imagen después de haber asistido a una “fiesta campestre” realizada allí, como comenta en la entrehoja:

Este placer que yo experimenté [*sic*] y el deseo de que otras muchas personas que tal vez no conocen ó [*sic*] no recuerdan este ameno lugar de recreo, gocen de él, me hizo suplicar a la amable Srita. Suarez tomara una vista de la hacienda y la publicara en su interesante Album [*sic*] fotográfico de México, por parecerme hallarse comprendida en el plan de esta publicacion [*sic*] [...] (1883)

Mediante este comentario podemos entrever las intenciones del trabajo realizado por nuestra fotógrafa, en este caso alentada por de Viralva, de quien aún no ha sido posible ubicar más rastros de identidad o de su relación con María Guadalupe Suárez.

En el espacio físico que aparece en esta vista no es posible hallar rastro alguno de los elementos campestres fotografiados por Suárez en 1883, pues ha sufrido transformaciones importantes. Por esta razón, la imagen creada por la fotógrafa constituye un elemento valioso como lugar de depósito para la memoria de uno de los episodios de la historia de este sitio.

*Calle 5 de mayo y Teatro Nacional. Camino a la modernidad***Figura 30.** Vista de la Calle 5 de mayo y Teatro Nacional y registro actual del espacio¹⁴¹

Nota. Esta vista no tiene entrehoja

Tabla 10. Ficha descriptiva. Vista de la Calle 5 de mayo y Teatro Nacional

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO	PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO
Autora: María Guadalupe Suárez	Arquitecto: Lorenzo de la Hidalga. Iniciativa: Francisco Arbeau (con el apoyo del entonces presidente de México, Antonio López de Santa-Anna). Primera piedra: 18 de febrero de 1842. Periodo de construcción: 1842-1844. Inauguración: sábado 10 de febrero de 1844. Costo total: 351,000 pesos
Año de publicación: 1883	Nombre del edificio: Teatro Santa-Anna; de Vergara; Imperial; Gran Teatro Nacional; Teatro Nacional.

¹⁴¹ "Av. 5 de mayo y Motolinía" © 2021 Google. Imagen de noviembre de 2018 (fragmento). https://www.google.com.mx/maps/@19.4343388,-99.1372189,3a,90y,277.03h,71.58t/data=!3m6!1e1!3m4!1s_a7laPUDCbtJu2g1BT2cqQ!2e0!7i16384!8i8192

Título: “Calle 5 de mayo y Teatro Nacional”	Estilo: Clasicista
Serie: Álbum fotográfico de México, edición económica	Materiales: Mampostería, puertas de hierro y pisos enladrillados; “sus amplios espacios interiores, pasillos, corredores y escaleras permitían una adecuada ventilación y bienestar. Durante sus primeros cuatro años de vida estuvo alumbrado con aceite, con gas hidrógeno desde 1846, y en 1891 con luz eléctrica.” (Aragón, 2021: párr. 18) También tenía un vestíbulo “techado con una bóveda de cristales emplomados” (párr. 23).
Técnica: Positivo en albúmina	Medidas: 42 metros de fachada, 17.65 de alto y 98 de profundidad.
Soporte secundario: Cartón con tipografía	Capacidad: 2,395 personas más los “palcos de luto” (son casi 658 lugares más que los que tendría el Palacio de Bellas Artes).
Género: Vista arquitectónica	Distribución: 20 filas de butacas en la sala de luneta, 10 plateas de lujo, 75 palcos repartidos en tres pisos, 200 asientos de balcón y 700 de galería.
Uso social: Comercial, registro de lugares a punto de transformarse	Usos: Teatro, fue una de las primeras edificaciones en las que se incorporaron los conceptos de comodidad, utilidad, armonía, simetría y economía. Esta construcción “mostraría a las principales ciudades europeas que México estaba a la altura de ellas. También ... empataría con la visión tanto europea como americana de que los teatros eran los recintos que reflejaban el alto nivel cultural de un país” (Aragón, 2021: párr. 13) También incluyó, “del lado izquierdo, ocupando todo el segundo nivel, [un] hotel exclusivo para las compañías teatrales. Del lado derecho, el restaurante abierto al público. El inmueble incluía una serie de novedosos servicios como galería de arte, cafetería, nevería, sala de billar, guardarropa y sus tres exclusivos salones: para fumar, el de descanso y el de fiestas.” (párr. 22)
Efectos de deterioro: La zona del teatro y edificios cercanos a él presentan amarillamientos	Estado de conservación: En 1856, “la empresa de los hermanos Mosso reparó el teatro, retocó decoraciones, amplió el escenario y pintó un nuevo telón de boca con representaciones del Patio de los Leones de la Alahambra de Granada, de España.” (último párr.) Fue demolido en 1901.
Ubicación: Col. Raúl Torres Mendoza	Ubicación: Estuvo sobre la calle Vergara (hoy Bolívar, en esquina con la después llamada avenida 5 de mayo)

Historia contemporánea

Publicada en Rodríguez, (Alquimia 53). Expuesta en Amézaga (2019).	Al derrumbar el Teatro Nacional las autoridades prometieron la construcción de un nuevo teatro (Díaz y de Ovando: 14). El 29 de septiembre de 1934, se inauguró el Palacio de Bellas Artes, que fue su sustituto tardío.
---	--

Notas

El Teatro Nacional es considerado la mejor obra del arquitecto De la Hidalga; recibió tales elogios que, antes de su inauguración, entre los demás participantes en la licitación del proyecto surgió rencor y rumores sobre su supuesta fragilidad y peligro de derrumbe (Díaz y de Ovando: 10). Esta es la única vista conocida de Suárez sin recortes en las esquinas y que forma parte de una colección particular.

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

Esta última vista en el recorrido que se propone aquí abre la posibilidad de existencia de más imágenes de su tipo asociadas con María Guadalupe Suárez. Esto es factible, por un lado, al constatar su pertenencia a una colección particular, la de Raúl Torres Mendoza, a quien agradezco permitir la publicación de esta fotografía. Las vistas restantes pertenecieron al coleccionista Felipe Teixidor, quien donó estos objetos a la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH, cuyo interés primordial respondió al registro del patrimonio arquitectónico que representaron estas fotografías.

Por otro lado, las características de esta imagen la diferencian del conjunto anterior, ya que es posible agrupar el resto de vistas con soporte secundario en tres tipos, que además, permiten aproximar la fecha de publicación de algunas de las imágenes que no están datadas (**Tabla 12**). La vista de la calle 5 de mayo y Teatro Nacional inaugura una clasificación más en la producción de Suárez, pues difiere en dos aspectos: el tipo de diseño que enmarca la vista y la información impresa en el cartón (rasgos que pueden relacionarse con un periodo temporal diferente de publicación de esta fotografía en relación con el conjunto que resguarda la FN); y la falta de recorte en las esquinas de la impresión, así como sus cualidades visuales (asociadas a un probable cambio en los procesos técnicos utilizados por la fotógrafa).

No obstante el tema arquitectónico/urbano de esta vista, que coincide en parte con el conjunto recién revisado, es posible que existan otras imágenes con presentación o temática distinta, como se menciona en la hemerografía de la época sobre el trabajo de Suárez: retratos (*La República*, *La Tribuna* y *La Libertad*, 1881), monumentos, tipos y antigüedades¹⁴² (*Anuario Universal*, 1883) (**Figuras 6 a 8 y 5**).



En este capítulo hemos analizado algunas de las vistas de María Guadalupe Suárez, atendiendo principalmente a los aspectos patrimoniales derivados de las construcciones que retratan. Veremos ahora un estudio más profundo de la imagen utilizando una metodología centrada en el lenguaje visual, que se desarrolla a continuación.

¹⁴² En este género es posible ubicar al menos una de las imágenes conocidas de Suárez, la que retrata al jardín de la Catedral Metropolitana, donde aparecen exhibidos algunos vestigios del Templo Mayor.

Capítulo 3.

Análisis visual de vistas arquitectónicas.

En busca de los lugares de memoria

No existen fotografías inocentes. No las hay tampoco involuntarias, todas implican un compromiso por parte del autor y reflejan el medio al que pertenece quien las realiza, tanto como el ámbito que rechaza o admira [...] (Meyer, 1978: 7).

Este capítulo se centra en las vistas realizadas por María Guadalupe Suárez como fuentes primarias de información; a partir de los rasgos visuales con que fueron construidas, las convenciones implicadas en su toma y los diferentes usos que han tenido desde su realización, se busca lograr diversos acercamientos a la obra de esta mujer pionera entre las fotografías de la Ciudad de México en el siglo XIX.

Además de las vistas que resguarda la Fototeca Nacional, que son positivos impresos en papel albuminado, existen 5 reprografías del trabajo de María Guadalupe Suárez hechas en negativos de nitrocelulosa.¹⁴³ Hasta ahora no se ha determinado la fecha exacta ni autoría de estas copias, pero según Laura Castañeda y Berenice Valencia, investigadoras que han trabajado directamente con los materiales, es muy probable que fueran elaboradas en la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH.

Fue en la Fototeca Constantino Reyes-Valero (FCRV) de dicha Coordinación, donde las vistas que conocemos de Suárez estuvieron resguardadas como parte de la Colección Felipe Teixidor,¹⁴⁴ cuyo objetivo fue conservar el patrimonio cultural mexicano a través de sus registros fotográficos. Esta meta orientó la clasificación de las vistas, por lo que la serie del *Álbum fotográfico de México*, de Suárez, se separó con el fin de organizar imágenes de distintos autores por tema o edificio fotografiado. A continuación, hago un recuento de la movilidad de la obra de la fotógrafa de la segunda mitad del siglo XX a lo que va del XXI.

¹⁴³ Se trata de copias de las vistas de la iglesia de San Fernando, del exconvento de la Enseñanza, de la iglesia del Carmen, del Nacional Monte de Piedad y de la iglesia de Santiago Tlatelolco.

¹⁴⁴ Felipe Teixidor Benach (España, 1895 - México, 1980) fue un intelectual de origen español, naturalizado mexicano en 1928. En nuestro país se desarrolló como bibliógrafo, editor, escritor e historiador, y comenzó una amplia colección integrada por materiales que van desde mediados del siglo XIX hasta cerca de 1970. El INAH, el Archivo General de la Nación y la Biblioteca de México resguardan distintos conjuntos de su extenso legado (*Mediateca INAH*, 2021).

En 1979 un conjunto de imágenes, entre ellas las vistas de Suárez, fueron trasladadas al acervo de la Fototeca Nacional (FN) en Pachuca, Hidalgo. Los positivos se mudaron para su mejor resguardo a la FN, las reprografías en negativos se quedaron en la FCRV. Después de este acontecimiento fue hasta el siglo XXI cuando algunas de las imágenes de esta fotógrafa fueron integradas como parte de distintas muestras y publicaciones. En 2011, la vista de la Casa de los Mascarones se expuso en *Otras miradas. Mujeres fotógrafas en México 1872-1970*, en el Museo de Arte Moderno, del 18 de mayo a 14 de agosto, bajo la curaduría de José Antonio Rodríguez.

Esta primera exhibición dio paso mediante sus diversas vías de difusión a que se diera a conocer a María Guadalupe Suárez. Por un lado, en el artículo de Abida Ventura “El misterio de las fotografías pioneras” la autora registra los dichos de Rodríguez sobre el tema: “una de ellas es María Guadalupe Suárez, de quien [...] únicamente se conoce una fotografía” (*El Universal*, 28 de mayo de 2011). Por otro lado, la muestra fotográfica itineró en la *Casa de América* en Madrid, España, donde se exhibió del 29 de septiembre de 2011 al 9 de enero de 2012. En este último año, el nombre de la fotógrafa y la única obra que se conocía de ella fueron incluidas por Rodríguez en el catálogo de la exhibición junto al anuncio con que se promocionó a su firma en 1883 (*Anuario Universal*).

Más adelante, la vista titulada “Hacienda de la Castañeda, centro recreativo” se exhibió en la muestra *México a través de la fotografía*, coordinada y curada por Sergio Raúl Arroyo con la colaboración de Gina Rodríguez e Isaura Oseguera, en el Museo Nacional de Arte del 22 de agosto al 17 de noviembre de 2013. Por su parte, en ese mismo año, Laura Castañeda dio a conocer mediante un breve artículo los hallazgos de su investigación de 2011 sobre esta fotógrafa. En 2014 se publicó el catálogo de la muestra donde se incluyó la vista expuesta (p. 111) y en 2015 Castañeda publicó de manera más amplia algunos de los hallazgos de su investigación, profundizando sobre la vida, forma de trabajo e historia alrededor de las vistas que realizó la fotógrafa Suárez.

En este mismo año (2015) José Antonio Rodríguez publicó cinco vistas de Suárez alojadas en la FN,¹⁴⁵ el anuncio del *Anuario Universal* de 1883 y la vista de la Calle 5 de mayo y Teatro Nacional, en el número 53 de la revista *Alquimia*, dedicado a las

¹⁴⁵ La vista del mercado de Santa Catarina, de las iglesias del Carmen y de Santiago Tlatelolco, de la casa de los Mascarones y del Monte de Piedad.

“Precursoras en la imagen fotográfica”. Mientras tanto, la investigación titulada “Fotografía del Distrito Federal de los años 1880 a 1885”, que dio paso al descubrimiento de las vistas de María Guadalupe Suárez, estaba en curso (Castañeda, 2015) y sus vistas ubicadas en la FN estaban siendo catalogadas por Violeta García (20 de junio de 2015).

Como parte de la investigación recién citada, Daniela Carreón y Berenice Valencia identificaron y dieron a conocer en 2016, 19 objetos fotográficos relacionados con Suárez: los 5 negativos de nitrocelulosa (reprografías de positivos originales) y catorce positivos sobre papel albuminado. Dos años después, en 2018, apareció un artículo de Yunuen Díaz sobre la fotógrafa a partir del análisis de su vista del mercado de Santa Catarina.

En 2019 el acervo de la fotógrafa Suárez aumentó a 21 objetos fotográficos y 15 imágenes relacionadas con ella, como resultado de la caracterización técnica de su obra, definida por Fernando Aguayo, Berenice Valencia y Daniela Carreón. A finales de este año, la vista “Iglesia de Santiago Tlatelolco” formó parte de la exposición curada por Mayra Mendoza Avilés, *A la par. Mujeres y fotografía*, en la sala “Nacho López” de la FN y fue exhibida del 7 de noviembre al 8 de diciembre. Finalmente, entre el 7 de diciembre de 2019 y el 17 de mayo de 2020, la vista de la “Calle 5 de mayo y Teatro Nacional” se incluyó en la muestra *De tu piel espejo. Un panorama del retrato en México, 1860-1910*, en el Museo del Estanquillo, bajo la curaduría de Gustavo Amézaga Heiras.

Adicionalmente a estas muestras, como parte de las actividades derivadas del presente proyecto de investigación, en diciembre de 2021 se publicó virtualmente el artículo “La memoria de María Guadalupe Suárez, nuestra memoria”, con una parte de las imágenes que integran la colección de la fotógrafa en el repositorio *Memórica ¡México haz memoria!* Dicha colección incluye las representaciones digitales en alta resolución del conjunto de vistas de Suárez y algunas de las publicaciones contemporáneas relacionadas con su historia y trabajo (ver capítulo 4).

A partir de los esfuerzos implicados en los anteriores trabajos de personas interesadas en María Guadalupe Suárez, es posible estudiar el compendio completo identificado hasta ahora (22 objetos fotográficos y 17 imágenes, **Tabla 13**), con la alentadora idea de que dicho acervo seguirá creciendo con la puesta en marcha de más estudios y proyectos en torno a él. Mientras tanto, la información que las vistas conocidas

poseen es analizada mediante la combinación de metodologías para el estudio de las imágenes, que a continuación se presentan.

🌀 Niveles y categorías de análisis

El análisis se organiza siguiendo tres niveles de exploración (Fugellie, 2008 y 2011):

- Formal sintáctico: elementos materiales o conceptuales básicos de la imagen.
- Temático semántico: relación entre elementos sintácticos de la fotografía, mensajes visuales y escritos, convenciones utilizadas en la construcción visual.
- Contextual o pragmático: vincula significativamente elementos sintácticos, semánticos e información contextual de la obra, la autoría y el público.

Este sistema de análisis ha sido apropiado y adecuado al objeto de estudio, por lo que también incluye categorías tomadas de diferentes propuestas metodológicas (Kossoy, 2001; Monroy, 2004; y Marzal, 2009). Algunos de los indicadores incorporados son el estilo fotográfico, los metadatos y el uso social de la imagen. A continuación, se detalla la clasificación de las categorías utilizadas.

Tabla 11. *Instrumentos de medición*

Concepto	Nivel de análisis	Indicador	Ítems	Codificación	Nivel de medición
Vistas de la Ciudad de México entre 1880 y 1883	Sintáctico	Técnica	● Tipo de cámara ● Negativo/positivo ● Presentación final	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal
		Medidas, formato y encuadre	● Tamaño ● Orientación ● Tipo de plano	● 4x / 5x ● Vertical/horizontal ● Cerrado a abierto	Ordinal
		Elemento visual básico destacable	¿Qué elemento visual básico destaca en la composición? Describir	Punto/línea/plano/volumen/composición/texturas/tamaño de elementos/colores	Nominal
	Semántico	Motivos representados	¿Qué objetos/personajes/lugares representa la imagen?	Respuesta abierta	Nominal
		Uso de símbolos/iconos/estereotipos	¿En la imagen se representa algún	Respuesta abierta	Nominal

	símbolo, icono o estereotipo? Explicar			
	Espacio y tiempo representados	Variables físicas, habitabilidad del espacio y temporalidad subjetiva de la imagen	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal
	Estilo fotográfico	● Género ● Rasgos visuales característicos	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal
	Categoría estética	¿A qué categoría estética se acerca más la imagen fotográfica?	● lo armónico ● lo espiritual ● lo campirano ● lo natural ● lo cotidiano ● lo moderno ● lo caótico ● lo tétrico ● lo discordante	Ordinal
	Mensaje que transmite la imagen	¿Qué “dice” la imagen? Descripción “literal” de la fotografía	Respuesta abierta	Nominal
	Metadatos	● Objetuales (en la imagen) ● Conceptuales (títulos, notas, marcas)	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal
Pragmático	Geografía	● Lugar de la toma ● Lugar de publicación ● Espacio de difusión	Respuesta abierta	Nominal
	Historia	Describir el contexto histórico de las tomas	Respuesta abierta	Nominal
	Política	¿Cuál fue el clima político en que se realizaron las fotos?	Respuesta abierta	Nominal
	Sociedad	¿A qué sector social perteneció la fotografía? ¿A qué sectores se dirigía este producto fotográfico?	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal
	Cultura	Enlistar los elementos culturales destacables	Respuesta abierta	Nominal
	Psicología	¿Qué rasgos reflejan la personalidad de los y la autora? Explicar	Respuesta abierta	Nominal
	Uso social	● Primigenio ● Contemporáneo	Elegir entre las posibilidades (acotar)	Nominal

Fuente: Adaptación con base en Fugellie (2008 y 2011), Kossoy (2001), Monroy (2004) y Marzal (2009).

Aunque los resultados se presentan siguiendo el orden de los niveles de análisis mostrados en la **Tabla 11**, debo subrayar que los elementos explorados mediante este instrumento no obedecen a jerarquías, más bien funcionan de manera conjunta y complementaria para profundizar la lectura del objeto fotográfico, tal como propone Ingrid Fugellie en su metodología de estudio del lenguaje visual (2011: 111-112). Es por esta razón que desde los primeros capítulos de este trabajo se ha echado mano de algunos de los elementos sintácticos, semánticos o pragmáticos observados en las imágenes, para adentrarnos en el ambiente decimonónico en que vivió María Guadalupe Suárez y “visitar” el patrimonio arquitectónico que muestran sus fotografías.

Algunas de estas categorías ya han sido abordadas en ciertas vistas por otros equipos investigadores, por lo que recupero sus valiosos hallazgos para realizar cruces de información que aportan sentido al caso en el contexto del presente estudio. Dichos datos han podido afirmarse, precisarse o complementarse en algunos casos y también han despertado la necesidad de explorar otros indicadores. Asimismo, hay vistas que no han sido analizadas en otros estudios, o no en los niveles de exploración utilizados aquí. Por lo que la intención de esta revisión, además de la obtención de datos específicos, es posibilitar su vinculación como conjunto significativo y lugar de memoria del patrimonio cultural legado por Suárez.

Una de las dificultades en la realización del análisis fue la contingencia a que fuimos confinados debido a la pandemia generada por la enfermedad COVID-19 hasta el momento de redacción y corrección final de este trabajo (diciembre de 2021), que imposibilitó la consulta física de los objetos fotográficos de María Guadalupe Suárez. Sin embargo, a partir de los estudios previos y gracias al invaluable apoyo de las y los investigadores que han tratado el tema, así como a la disposición y ayuda del personal de la Fototeca Nacional¹⁴⁶ y a su acervo digital, fue posible trabajar remotamente bajo reserva de algunas limitaciones que procuraré subsanar en el futuro y que, al mismo tiempo, de manera afortunada obligaron mayor dedicación a la investigación documental, a partir de la cual fue posible dar con la identidad de la fotógrafa.

¹⁴⁶ Especialmente agradezco al director del SINAFO, Juan Carlos Valdez Marín y a la jefa del área de Enlace y Exposiciones, Sonia del Ángel Covarrubias por su valioso apoyo en la consulta de material e información a resguardo de la FN.

A continuación, se presenta la información derivada del análisis visual de las imágenes de María Guadalupe Suárez, de acuerdo con las categorías propuestas.

Resumen de los resultados del análisis

La época de elaboración de las vistas fotográficas estudiadas constituye un marco que puede explicar algunas de sus características; por ejemplo: el tamaño, la técnica o la forma de presentación. Al respecto, nos explican Carreón y Valencia (2016) que “en el siglo XIX los formatos no estaban totalmente homogeneizados ni eran representados como se haría más tarde con la industrialización de los mismos” (p. 140). Así, podemos ver que algunas de las características observadas en este análisis se deben al desarrollo técnico de la fotografía y sus procesos, que determinaron su tamaño, ángulo visual y forma de realización (sobre esta idea ver Flusser, 1990: 17-32); pero también existen rasgos que no corresponden a la convención del momento, ambos casos se verán a continuación. Para lo cual recurriremos a los niveles de análisis mencionados: el formal sintáctico, el temático semántico y el contextual o pragmático.

Nivel formal sintáctico

Los elementos materiales analizados en este nivel fueron recuperados de estudios previos y corroborados en diferentes fuentes bibliográficas y a partir de entrevistas a especialistas en el tema, mientras que los conceptuales o que corresponden a la visualidad de la imagen se analizaron a partir de las reproducciones digitales de cada vista. Con base en el estudio de contexto temporal en relación con la tecnología disponible en la época de Suárez, se ha determinado que debió utilizar una **cámara de fuelle**,¹⁴⁷ con una **lente de entre 45 y 50 grados de apertura** (ángulo de visión “normal”) y **200 milímetros de distancia focal** (aproximaciones de Laura Castañeda, 2013).

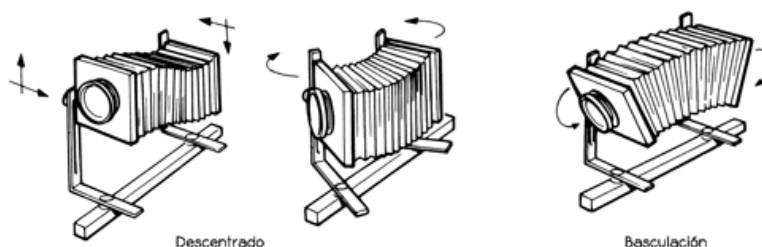
La cámara de fuelle es un aparato que permite realizar fotografías de gran formato y recopilar mucha información en una sola placa.¹⁴⁸ La característica principal de este tipo de cámaras es que sus cuerpos flexibles permiten controlar el enfoque, la

¹⁴⁷ En **negritas** anotamos las herramientas que se piensa utilizó Suárez para producir sus vistas.

¹⁴⁸ Gracias a esta característica fue posible por primera vez realizar distintas tomas pequeñas en una sola placa a partir de colocar varios objetivos en la cámara, que fue la manera en que se elaboraron las exitosas fotografías en formato *carte-de-visite* o tarjeta de visita.

profundidad de campo y la perspectiva. Su estructura posibilita al menos dos movimientos que cambian la relación entre el objetivo o lente y la placa que recibirá la imagen, conocidos como *descentrado* y *basculación* (**Figura 31**). Éste último tipo de ajuste permite realizar tomas de objetos monumentales sin registrar deformaciones causadas por la perspectiva, por lo que es ideal para tomas de arquitectura ya que evita que las líneas perpendiculares al suelo aparezcan abatidas en la imagen fotográfica.

Figura 31. *Descentrado y basculación en una cámara de fuelle*



Nota. Diagrama recuperado de <https://www.fotonostra.com/fotografia/granformato.htm>

Para utilizar las cámaras de fuelle fue necesario montarlas sobre tripiés que soportaran el peso del aparato de madera. En la época de Suárez, algunos fotógrafos fabricaron sus propias cámaras, aunque en México ya había modelos estándar traídos de otros países. Una cámara de su tiempo, óptima para realizar vistas arquitectónicas (aunque quizá no al alcance de nuestra fotografía) sería una de las llamadas “de campo” cuyo extremo frontal, a diferencia de las cámaras utilizadas en estudio, también podía plegarse, permitiendo mayor movilidad al fotógrafo o fotógrafa de exteriores.

Figura 32. *Cámara de campo, ca. 1900*



Nota. © Joyería y Antigüedades Aznar S.L.U. Cámara con piezas de madera de caoba maciza, cuero negro y latón; objetivo Cooke serie III. Medidas (desplegada): 22.5 x 19.5 x 28 cm; cristal ahumado trasero: 12 x 16.5 cm. <https://www.antiguedadestecnicas.com/productos/C-507.php>

Sin embargo, para la restauradora e historiadora Berenice Valencia, es muy probable que María Guadalupe Suárez usara una cámara con pocas posibilidades de control de basculación y una **lente de formato medio**, apto para la toma en estudio y no en exterior (Aguayo *et al.*, 2019: 17). Según lo comentado por la doctora Valencia en entrevista virtual (5 de julio de 2021), la cámara que usó Suárez fue determinante en la caracterización técnica de su trabajo, pues posibilitó la identificación de vistas sin soporte secundario ni firma. Se piensa que su aparato óptico era especial para realizar retratos en interior, por lo que en las fotografías que realizó fuera de su estudio pueden observarse deformaciones poco comunes en el ramo (**Figuras 63 y Figuras 63**). Se considera que María Guadalupe:

[...] usaba un lente con aberraciones ópticas y con entradas de iluminación generadas por maximizar la capacidad óptica y de luminancia al usarlo en exteriores [...] El lente probablemente hubiera funcionado mejor para la fotografía de estudio y no para el registro de espacios abiertos, debido a la cobertura del campo visual y a las posibilidades reflexivas generadas por la curvatura de la lente y el material constitutivo de la misma. (Aguayo *et al.*, 2019: 26)

Las principales características resultado de esta adaptación son las “líneas verticales caídas” en algunos de los edificios y la pérdida de nitidez a la orilla de las imágenes (**Figura 63**). Este último rasgo también se vincula con las matrices o negativos donde las imágenes de Suárez quedaron fijas por primera vez, según el grupo de restauradores que analizó las vistas, debieron ser placas de vidrio tratadas con la técnica de colodión húmedo. Al respecto, el maestro Juan Carlos Valdez Marín describe al objeto resultante de tal procedimiento, la **placa húmeda de colodión**, de la siguiente manera:

Este negativo proporcionaba excelente definición tonal y resultaba ideal para obtener impresiones de gran calidad en papel de albúmina. [...] una cantidad considerable de fotografías de paisaje y de arquitectura de la época se hicieron con este proceso. Las imperfecciones en los bordes (huellas dactilares y zonas circulares no sensibilizadas) son básicas para su identificación. (2009: 25)

El surgimiento de las imperfecciones que menciona Valdez Marín en la cita anterior, debidas al procedimiento, es explicado en el contexto del trabajo de la fotógrafa Suárez por parte del equipo de restauradores que estudió sus imágenes:

[...] los negativos estaban constituidos por un soporte de vidrio donde se colocaba un polímero que serviría de aglutinante (colodión) por medio de verterlo sobre la placa de vidrio. Ésta debía sujetarse por una esquina, en donde por lo regular faltaba material, ya que al estar sujeta por un dedo se cubría el área, evitando que hubiera en esa parte un compuesto donde colocar el material fotosensible y, por consiguiente, imagen fotográfica. El tamaño de la placa usada por la fotógrafa generó que la solución ante esto fue generar la eliminación de esa área, y además homologar la

solución al resto de las esquinas, generando una particularidad de su producción. (Aguayo *et al.*, 2019: 24-25)

Así se describe otra característica formal de las vistas de María Guadalupe Suárez, sus esquinas cortadas, que también pueden deberse a que: “la traducción óptica de la lente generaba defectos hacia los bordes de la fotografía que al momento de imprimir eran eliminables mediante este corte” (Aguayo *et al.*, 2019: 25). Aunque no se conservan ni la cámara ni los negativos de vidrio utilizados por Suárez, es la materialidad de sus vistas, impresas en papel albuminado, lo que ha permitido definir estos aspectos de su trabajo: “Las dimensiones y el formato de presentación de las impresiones también indican que usaba [...] una sola cámara fotográfica [...] para la generación de los negativos, ya que todas las impresiones analizadas tienen el mismo patrón referente a la imagen fotográfica” (Aguayo *et al.*, 2019: 26).

El proceso de **impresión en albúmina**, técnica con la que Suárez realizó sus imágenes, fue dado a conocer por primera vez por el editor y fotógrafo francés Louis Désiré Blanquart-Evrard¹⁴⁹ en 1850, y a partir de su presentación fue la técnica que prevaleció y cerró el siglo XIX, potencializando la reproducción de fotografías a menor costo.¹⁵⁰

El éxito del papel a la albúmina es comprensible debido a sus características intrínsecas –alta resolución y buena reproducción de detalles finos, así como una imagen de tonos marrones profundos e intensos–, que lo hicieron el complemento ideal para los negativos de vidrio [...] que aparecieron en la misma época. [traducción mía] (Lavédrine, 2009: 112)¹⁵¹

Aunque no hay mucha información sobre los materiales específicos que utilizó Suárez para elaborar sus vistas fotográficas, es posible conocer una de las marcas de **papel** que usó para imprimir sus positivos, la denominada **BFK Rives**. Esto es así gracias a que, en una zona clara de la imagen de la iglesia del Pocito de Guadalupe, se percibe

¹⁴⁹ Louis Désiré Blanquart-Evrard (Francia, 1802 - ca. 1872). Fue nombrado el “Gutenberg de la fotografía” por su labor como editor y por su descubrimiento de los positivos en albúmina. Produjo los primeros álbumes fotográficos dirigidos a públicos amplios en Francia, con registros de bienes artísticos y arqueológicos (Perrotta, 2018: 57-58).

¹⁵⁰ Recordemos que la principal y más exitosa técnica antecesora al papel albuminado fue el daguerrotipo, sin contar algunos tipos de impresiones en diferentes materiales como metal, vidrio, tela y papel que resultaron poco estables. El daguerrotipo implicaba altos costos por realizarse en placas de cobre y que, al constituirse como una *imagen de cámara* que debía sellarse herméticamente, no podía reproducirse.

¹⁵¹ *The success of albumen paper is understandable given that its intrinsic characteristics -high resolution and good reproduction of fine details as well as a deep rich brown image tone- made it an ideal match for glass negatives [...] that appeared at about the same time.*

una impresión en bajo relieve donde se lee la última parte de dicha marca “...FK Rives” (**Figura 33**). En la experiencia de los especialistas Valencia y Amézaga, varias imágenes decimonónicas comparten el uso de este papel, pero existió una amplia variedad de fabricantes y distribuidores de esta materia prima, clave en la disminución de costos de los procesos fotográficos.

Figura 33. Marca del papel BFK Rives en vista de M. G. Suárez



Nota. © María Guadalupe Suárez. “Iglesia del Pocito” (fragmento editado). De la serie *Álbum Fotográfico de México*. 1881-1882, Ciudad de México. Colección Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455150.

El procedimiento para realizar una copia a la albúmina es descrito por Clara Tomasini en su *Pequeño manual de fotografía* (s/f: 4) de la siguiente manera:

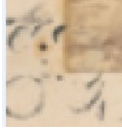
[...] se hace flotar un papel sobre una solución de clara de huevo con cloruro de sodio. Ya seca, se vuelve a dejar flotar sobre una solución de nitrato de plata al 12%. Después de dejar secar el papel, se expone a la luz solar bajo un negativo. Terminado el tiempo de exposición, la imagen es tonalizada, fijada y lavada [...]

Al comerciar estas vistas, María Guadalupe Suárez debió repetir este proceso con cada copia, pero actualmente solo conocemos impresiones adicionales de tres de los espacios que fotografió. En el caso de la vista del Nacional Monte de Piedad y de la iglesia de San Fernando, se dispone de dos positivos, uno montado sobre cartón y otro suelto; y de la casa de los Mascarones existe un positivo sobre cartón y una vista suelta donde la toma varía ligeramente al presentar personajes diferentes pero encuadrados de manera muy similar (**Figuras 22 y 23**).

Montar las vistas en **soportes secundarios de cartón** o de cartulina, como lo hizo Suárez, fue una práctica común entre los editores de la época y obedeció a varios motivos. Uno de ellos fue que los positivos a la albúmina requieren de un soporte semirrígido para no enrollarse con el tiempo por la composición bioquímica que poseen: “el ingrediente principal es la clara de huevo, cuya humedad se va agotando con el tiempo

y genera el efecto de deformar el papel” (Valdez, taller virtual *Historiando fotografías*, 2021). También, según lo comentado por la doctora Rebeca Monroy, estos cartones con datos impresos funcionaron como una tarjeta de presentación, en la cual se asignaba, por ejemplo, la dirección de la firma que editó la vista. En el caso de Suárez fue importante para ella incluir su crédito no solo como fotógrafa, sino como editora y propietaria de la firma y que mediante la circulación de sus vistas esta información se conociera con ellas.

Tabla 12. *Tipos de soporte secundario en las vistas de M. G. Suárez*

Características del soporte de cartón				Número y nombre de vistas	Fecha de publicación
Grosor	Color	Diseño	Texto impreso		
1	Tres capas	Ocre	Fitomorfo triangular 	Álbum Fotográfico de México. Edición Económica. María Guadalupe Suárez. Editora y propietaria.	7 vistas: Iglesias San Hipólito, Pocito de Guadalupe, Santiago Tlatelolco y San Fernando; Ex convento de la Enseñanza; Monte de Piedad; y Mascarones. 1881-1882
2	Tres capas	Ocre	Fitomorfo cuadrado 		2 vistas: Iglesia del Carmen y Mercado de Santa Catarina Septiembre de 1882
3	Dos capas	Blanco	Mixtilíneo 		2 vistas: Iglesia de Balvanera y Hacienda de la Castañeda Noviembre de 1882-enero de 1883
4	Sin dato*	Ocre	Fitomorfo cuadrado simple 	Fotografía de M. ^a Guadalupe Suárez. Chiconautla núm. 3.	1 vista: Calle 5 de mayo y Teatro Nacional 1883
Notas: * Por asociación con la relación entre color y grosor encontrada por Aguayo <i>et al.</i> (2019), podría pensarse que el cartón de esta vista es de 3 capas.					

Fuente: Adaptación a partir de Aguayo *et al.* (2019), y análisis visual.

Además, la manera final en que se presentaron las vistas en general al público tiene que ver con sus propias necesidades y preferencias, lo que también habla sobre las dinámicas de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX.

Los fotógrafos de estudios renombrados y conocidos tanto de la capital como del interior del país [...] por ejemplo Valverde, Cruces y Campa, De la Mora, Valleto, Emilio Lange, entre otros, ofrecían sus trabajos montados en finos cartones blancos, negros o grises, con los nombres, leyendas o cualidades del estudio impresas o grabadas al frente, al reverso o en ambos lados de las fotografías. En estas monturas se hacen resaltar los premios obtenidos en México y en el extranjero, así como alguna cita publicitaria.

La elegancia que le daba a los retratos el ir montados sobre lujosas bases negras, con el nombre del fotógrafo grabado al frente en oro plata, desmerecía a los ojos del cliente porque le era imposible escribir versos, dedicatorias o recuerdos. Las bases grises o blancas eran más aceptadas por la clientela. Algunos ejemplos [...] nos hacen suponer que el fotógrafo caro, adaptándose a las necesidades líricas de sus clientes, siguió embelleciendo sus retratos con elegantes maría luisas negras al frente pero blancas por detrás. Tal es el caso de la fotografía de Aurorita Agüeros de los Hermanos Valleto fechada en 1882. [...]

Los fotógrafos menos elegantes y más baratos nos darán presentaciones más sencillas, con base o sin ellas. El nombre del autor, si lo lleva, va impreso por medio de un sello de goma. Tal es el caso del Retrato del General Vicente Ramos, realizado por Jesús Guevara e hijos fotógrafos, y enviado a Díaz por el protagonista en 1907. La calidad de este producto nos hace pensar en una fotografía de poco precio. Estas fotografías en muchas ocasiones imitaban montajes y decoraciones de los grandes estudios. (Matabuena, 1991: 15-17)

Las vistas que conocemos de María Guadalupe Suárez corresponden, como se lee en su soporte secundario, a la edición económica de su *Álbum fotográfico de México*, por lo que la presentación es simple y en cartón de colores claros (ocre o blanco). El diseño de los marcos impresos en estos cartones fue motivo de análisis por parte de Carreón y Valencia (2016), quienes relacionaron cada diseño de las vistas de la FN con un tipo de cartón específico. Aquí se añade un diseño diferente que proviene de una vista de la colección particular de Raúl Torres Mendoza. Estos elementos pueden vincularse, a la vez, con la fecha de publicación de las vistas, como se observa en la **Tabla 12**.

También existe otro tipo de *objetos fotográficos*¹⁵² relacionados con María Guadalupe Suárez, se trata de los antes mencionados negativos de nitrocelulosa¹⁵³. Este

¹⁵² Valencia (entrevista del 5 de julio de 2021) diferencia objeto fotográfico e imagen al indicar que el primero abarca la materialidad completa de la fotografía; es decir, como se presentó en su momento por parte de quien la creó. En este caso, se considera un solo objeto fotográfico *al positivo sobre el cartón con su entrehoja*, pues esos tres elementos son el “producto” completo (o más completo posible). Mientras que la imagen se refiere al resultado de la toma, que puede asociarse con varios objetos fotográficos: la imagen del Monte de Piedad, por ejemplo, se relaciona con tres objetos fotográficos, el positivo sobre cartón con entrehoja, un positivo suelto y un negativo posterior hecho a partir de la vista original sobre cartón.

¹⁵³ Valdez (2009) define a la película de nitrocelulosa de la siguiente manera: “Este material se comenzó a emplear en la industria fotográfica en 1887 y fue utilizado hasta 1950, cuando fue destituido por la película de seguridad. Para la manufactura de este tipo de películas se trataba un éster de celulosa con ácido nítrico con el fin de producir el nitrato de celulosa, al que se agregaban, además, plastificantes orgánicos para

material se comenzó a utilizar en nuestro país a partir de 1890, con él se realizaron reprografías de algunas de las vistas que se conocen, y también de una de la que no se tiene positivo original (la vista del exconvento de la Enseñanza, **Figura 34**). A partir de aquí, es posible separar el conjunto de objetos fotográficos relacionados con Suárez en dos grupos: las impresiones de albúmina (17) y los negativos de nitrocelulosa (5).

En la **Tabla 13** se clasifican los materiales de acuerdo con su presentación final como objetos fotográficos, encontrando que la mayoría de éstos son imágenes positivas impresas en albúmina (77%). Respecto a los negativos de nitrocelulosa, reproducen en su mayoría (4 de 5) las vistas ya montadas en los cartones y se acompañan con una inscripción que corresponde a la clasificación de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos, por lo que Castañeda y Valencia piensan que fue allí donde las elaboraron como parte de su registro. Además, la técnica en que se hicieron comenzó a utilizarse hasta 10 años después de la apertura del estudio fotográfico de Suárez, que se piensa estuvo activo solo entre tres y cinco años.

De acuerdo con las tendencias mostradas, se puede caracterizar la presentación de las vistas¹⁵⁴ de Suárez de la siguiente manera: *Imágenes de arquitectura impresas sobre papel albuminado a partir de negativos de vidrio realizados al colodión húmedo, montadas en un cartón ocre de 16 x 21 cm aproximadamente, que lleva impreso el nombre de la fotógrafa, también identificada como editora y propietaria del estudio, así como la serie y tipo de edición a la que pertenecen las vistas y, en algunos casos, la dirección del establecimiento. Atrás del cartón estaba adherido un texto explicativo firmado por la autora o por algún colaborador.*

Esta sería la forma en que cada vista llegó al consumidor final; sin embargo, en su historia contemporánea esta presentación ha sido modificada, hallando cartones sin entrehoja, vistas sin cartón (y por lo tanto sin firma ni razón de la serie a la que

eliminar la fragilidad. Se trata de un material inestable y altamente inflamable. Al paso del tiempo los grupos de nitrógeno se disocian —aun bajo las más favorables condiciones medioambientales— provocando la degradación de la película.” (p. 23)

¹⁵⁴ Aquí me refiero a la presentación “final” de las vistas como producto comercial. Aunque además de venderse individualmente existe la posibilidad de que se ofrecieran varias de ellas integradas ya en un álbum fotográfico, como los que conocemos actualmente. Los términos subrayados refieren a algunas de las categorías de análisis utilizadas en la investigación.

pertenecieron) haciendo confusa su autoría, o sin otro rastro más que la copia posterior que se hizo de ellas.

Tabla 13. *Presentación de los 22 objetos fotográficos asociados a M. G. Suárez*

Soporte primario	Género	Soporte secundario	Firma de la vista	Color cartón	Entrehoja	Firma del texto
Impresión de albúmina (17)	Vista arquitectónica (17)	Sobre cartón de 16 x 21.5 cm (9)	Título de serie y nombre de la fotógrafa, propietaria y editora impresos en soporte secundario (9)	Ocre (7)	Con entrehoja adherida (5)	Sin firma (3)
						Firma la autora (1)
						Firma otro autor (1)
				Sin entrehoja (2)	No aplica	
		Blanco (2)	Con entrehoja adherida (2)		Firma otro autor (1)	
				Firma la autora (1)		
Sobre cartón de 11.6 x 17.3 cm (1)	Nombre de la autora y dirección del estudio impresos en soporte secundario (1)	Ocre (1)	Sin entrehoja (1)	No aplica		
No tiene (7)	Sin firma (7)	No aplica	Sin entrehoja (7)	No aplica		
Negativos nitrocelulosa (5)	Reprografía de vista (5) ¹⁵⁵	No tiene (5)	Datos impresos en soporte, incluidos (5)	No aplica	No aplica	No aplica
22 objetos fotográficos	17 imágenes ¹⁵⁶	10 con soporte	15 con firma de autora	8 cartón ocre	10 sin entrehoja	4 textos firmados
Notas: Los datos coloreados representan las tendencias más frecuentes en la <i>forma de presentación</i> .						

Fuente: Elaboración propia a partir de revisión documental, entrevistas (B. Valencia, 5 de julio de 2021 y L. Castañeda, 13 de agosto de 2020) y la colaboración de Sonia del Ángel Covarrubias, jefa del área de Enlace y Exposiciones del SINAFO.

¹⁵⁵ Las imágenes reproducidas son la del Monte de Piedad, las iglesias del Carmen, de Tlatelolco y de San Fernando, y el exconvento de la Enseñanza. Solo en el último caso no se cuenta con el positivo original.

¹⁵⁶ El total de 17 imágenes a pesar de tener 22 objetos fotográficos se debe a que en dichos objetos se repiten 5 tomas (una copia en positivo y 4 en negativos).

Un punto no incluido en las **Tablas 12 y 13** pero analizado también, son las medidas de las impresiones (es decir, la imagen fotográfica sin contar el cartón). Éstas presentan variaciones rondando entre 14 x 11 cm y 17 x 13 cm. De manera general, intentando una analogía con los formatos actuales, el tamaño de las vistas se aproxima al de las fotos contemporáneas de 4 x 5 pulgadas con un marco de cartón de una pulgada por lado. La variación de las imágenes positivas queda contrarrestada por la presencia del soporte secundario que, aunque también presenta medidas ligeramente diferentes, funciona como unificador para el formato de estas vistas. Como se cita al inicio de este apartado, esta es una característica común en las producciones fotográficas de la época, debida al carácter artesanal de los antiguos procesos.

Además de la materialidad, herramientas y procesos que se vinculan con la producción de María Guadalupe Suárez, en el nivel sintáctico del presente análisis también se estudiaron los elementos básicos del lenguaje visual con que la fotógrafa construyó sus imágenes. Por un lado, la especificidad del conjunto fotográfico fue explorada tanto en rasgos concretos del edificio que aparece en la vista como en elementos que se ubican fuera de él. Como ejemplo en el primer caso, está el techo del mercado de Santa Catarina, fotografiado desde un nivel alto (**Figura 26**) o los detalles de la fachada de la casa de los Mascarones cuya esquina poniente, adornada con una de sus estípites antropomorfas, dirige la lectura visual (**Figuras 22 y 23**). El segundo caso puede ejemplificarse con el encuadre abierto con que se fotografió a la hacienda de la Castañeda, donde prevalece un campo al frente de la entrada principal, o el espacio vacío que se registra detrás de la iglesia de Santiago Tlatelolco (**Figuras 28 y 24**). En estas vistas sobresale el protagonismo de los lugares “vacíos” donde más adelante habría transformaciones importantes.

Por otro lado, en casos como los del exconvento de la Enseñanza (**Figura 34**) y la calle 5 de mayo y Teatro Nacional (**Figura 30**), tanto la orientación como el encuadre enfatizan el simbolismo de la imagen, apoyados por otros elementos sintácticos. En la primera vista, la repetición de líneas que van decreciendo hacia el encuentro del punto de fuga que está a la izquierda de la imagen, con las líneas diagonales que van en la misma dirección, subrayan la presencia de carruajes. La distribución de estos últimos

elementos, unida al desenfoque acentuado en la orilla izquierda de la imagen, justo donde todos los elementos parecen converger, enfatiza lo prolongado del camino.

Figura 34. *Exconvento de la Enseñanza, detalle y registro actual*



Izquierda: © María Guadalupe Suárez. “Ex-convento de la Enseñanza”. *Álbum Fotográfico de México*, ca. 1881-1882 (publicación original) (reprografía del siglo XX). Ciudad de México. INAH-CNMH-FCRV.

Hay en esta vista un énfasis visual en la vida urbana, mostrado mediante la repetición de elementos arquitectónicos, la disposición de los coches y, en primer plano al extremo derecho, los rastros de un anuncio comercial del Teatro Arbu.¹⁵⁷ Este cartel, que tapa un rótulo sobre la pared lateral del edificio, anuncia la última función de “El Hillo” (obra no localizada) que se daría en un día miércoles de 1881 o 1882. Aunque no es posible distinguir más información en estos objetos, su superposición podría leerse como signo de la dinámica social del espacio, que estaba en ese momento dirigido a un sector

¹⁵⁷ Este teatro fue inaugurado el 7 de febrero de 1875. En 1881 una de las primeras compañías de teatro mexicanas estaba estrenando allí una de sus temporadas de zarzuela. Era la compañía formada por Joaquín Moreno, en ese momento acompañado por los cantantes cubanos Juan Prats y Emilio Carratalá y por la “tiple” española Romualda Moriones (Miranda, 1996: 456).

acomodado de la población, quienes tenían acceso a vehículos y estaban pendientes de las carteleras de los teatros. Añado aquí, a manera de comparación, la vista actual del edificio, cuyos alrededores conservan parte de la dinámica social regida por el comercio, aunque dirigido a otro sector poblacional.

En la fotografía “Calle 5 de mayo y Teatro Nacional” (**Figura 30**), como indica el propio título, el foco de interés está tanto en el camino como en la construcción. Esta relación es relevante porque unos años después, en 1901, el edificio fue demolido para convertir dicha calle en avenida. Esto ocurrió con la finalidad de hacer más parecido el trazo de la ciudad al estilo francés, ideal de modernidad para el gobierno porfirista (ver cita 85, en el capítulo 2). La composición casi simétrica enfatiza en igual proporción el camino (subrayado por la repetición de la figura de los árboles y por las diagonales que nacen en sus extremos laterales) y el inmueble, situado en el centro geométrico de la imagen y donde convergen los demás elementos según el punto de fuga.

Las líneas diagonales que predominan en las imágenes de Suárez convergen en un punto imaginario, el punto de fuga, que en algunos casos sale del plano visual, como en la vista del Nacional Monte de Piedad (**Figura 19**) o la casa de los Mascarones (**Figura 22**), extendiendo simbólicamente la monumentalidad de los edificios. En otras ocasiones ese punto “aterriza” en algún elemento oculto en la imagen, como la parte trasera de los inmuebles (iglesia del Pocito, **Figura 21**) acentuando su materialidad. Este elemento básico del lenguaje visual, el punto, tiene diferentes modos de aparecer en las composiciones. En el caso de las imágenes mecánicas como las resultantes de los diferentes procesos fotográficos, es posible identificar este concepto elemental con la unidad mínima con que se construye cada imagen: el pixel, el grano o las sales de plata según sea el caso.

La edad de estas vistas es una de las razones por las que es posible mirar en algunas de ellas una textura de grano abierto. Esta característica y la poca presencia de medios tonos y limitado registro de datos en el cielo, cuando aparece, son elementos vinculados a las técnicas que utilizó María Guadalupe Suárez para realizar sus negativos e imprimir sus vistas. Sin embargo, como se verá más adelante, desde la percepción estética correspondiente al nivel semántico del análisis, es posible vincular esta característica sintáctica de la imagen con sus significaciones latentes y, en el nivel

pragmático, con sus posibles lecturas. Conforme avancemos en la profundidad del análisis, abriremos paso a una visión cada vez más subjetiva que permita tejer fino sobre la estructura que nos dan los datos duros.

Nivel temático semántico

Se anuncia como un espacio campestre para recreo. Con una entrada amplia con terreno de cultivo y magueyes alrededor. El edificio es como una fortaleza y por dentro se ven árboles grandes. La tierra parece húmeda y el cielo está completamente despejado. A manera de ejemplo, esta sería una “traducción” en palabras de la vista de la hacienda de la Castañeda (**Figura 28**). Con este ejercicio se busca “destilar” el mensaje que transmite la imagen, procurando reducir interpretaciones que puedan modificar su contenido fáctico. Así, se persigue rebasar conceptos previos sobre determinados lugares y poner atención en información que podría pasar desapercibida si la obviamos. En el caso del ejemplo inicial, intentar despejar la mirada antes de realizar cualquier lectura de esta imagen de “La Castañeda” se vuelve indispensable frente al impacto del simbolismo que encierra el lugar, esto por su fuerte vinculación con uno de los episodios más destacados de su historia, cuando fue manicomio.

Motivos que representa y cómo se caracterizan. Para ejemplificar el estudio de esta categoría en las vistas de la fotografía Suárez, tomaremos el caso de la vista del mercado de Santa Catarina (**Figura 26**). En la **Tabla 14** se desglosa la serie de motivos representados en esta imagen, así como su número y la forma en que son mostrados para obtener un análisis más exhaustivo. Escudriñar los objetos y seres representados en estas vistas resulta enigmático, pues en cada acercamiento es posible ver algo más. Especialmente, en esta imagen llama la atención la pose con que aparece la pareja conformada por una mujer y un niño (**Figura 36**). Aunque fantasmal –por los detalles técnicos comentados antes sobre el tiempo de exposición y la dificultad de registrar el movimiento–, la relación de estos personajes aporta cotidianidad a la escena, pues en la posición de sus cuerpos se percibe un acto comunicativo casual, sus cabezas o miradas parecen estar dirigiéndose una hacia la otra.

Al mismo tiempo, este desglose facilita detectar elementos no evidentes en la toma. Por ejemplo, al enumerar los edificios que se muestran, se hace necesario indagar

sobre la naturaleza de los mismos. En este caso, la casa que se ubicaba atrás del mercado perteneció a Protasio Tagle (ver cita 135), porfirista que gobernó la Ciudad de México durante un periodo de 7 días en 1876, antes de la entrada triunfal de Díaz a la capital, con la que inició el primer periodo de un gobierno que duraría tres décadas.

Tabla 14. *Motivos que representa la imagen y cómo se caracterizan. Vista del mercado de Santa Catarina*

Motivo representado	Cantidad	Características
Edificios	4	• Primerísimo primer plano (PPP): un barandal (edificio desde donde tomó la foto, probablemente un segundo piso) • Plano general (PG): el mercado, vemos parte de sus lados oriente y sur, y el techo especial para permitir la ventilación. • En el plano más lejano hay un edificio de 2 pisos (izquierda), y una casona de tres pisos con balcón¹⁵⁸ al lado derecho.
Calle	1	• La banqueta que rodea al mercado y la calle.
Árbol	1	• Atrás del mercado se alcanza a ver la copa de un árbol, que debió ser muy alto para poder observarse.
Personajes	2	• Se distingue un personaje adulto (quizá una mujer con falda larga). • Niño interactuando (quizá conversando) con la mujer, del lado derecho.
Telas	3	• Cerca de los personajes, al lado derecho y aproximadamente a la mitad vertical de la imagen, se observan dos telas amplias y claras colgadas en lo alto de dos cavidades (quizá intentando tapar la luz del sol). • Se observa una tercera tela, más chica o menos extendida y a una altura más baja en otra de las cavidades, más hacia el extremo derecho.
Pendones	2	• Enmarcando la zona con telas amplias, hay 2 pendones oscuros cortos.
Objetos no reconocidos	2	• Hay 2 objetos pequeños de forma irregular (podrían ser frutas o juguetes) sobre la esquina del techo que queda de frente en la toma.

Fuente: Elaboración propia con base en el análisis iconográfico de la imagen.

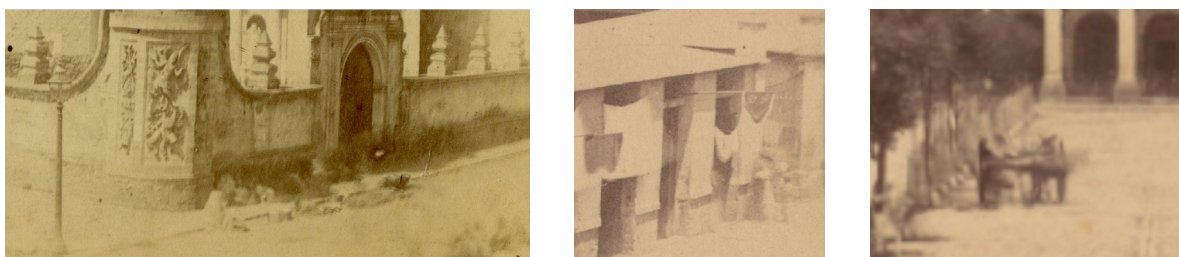
Si bien estos elementos pudieron haber escapado a las intenciones de la fotógrafa, forman parte del mensaje visual que construyó, por lo que su análisis constituye también un elemento significativo en el rastreo de su memoria. Así, podemos resaltar que 7 de las vistas tienen presencias humanas o personajes: iglesia de Balvanera (**Figura 47**),¹⁵⁹ casa

¹⁵⁸ Esta casa perteneció a Protasio Pérez de Tagle, como se mencionó en el análisis de esta vista en el capítulo 2. Actualmente se conserva y aloja al Centro de Legalidad y Justicia de la Ciudad de México.

¹⁵⁹ Se percibe el rastro de una mujer de falda larga debajo del farol de gas.

de los Mascarones (**Figuras 22 y 23**), iglesia de San Hipólito, mercado de Santa Catarina, calle 5 de mayo y Teatro Nacional, iglesia de Santiago Tlatelolco y Nacional Monte de Piedad (**Figuras 35 a 40**).

Figuras 35, 36 y 37. *Mujeres en la banquetta; mujer y niño conversando; personajes alrededor de un animal de carga*



© María Guadalupe Suárez. *Álbum Fotográfico de México*: izq., “Iglesia de San Hipólito” (fragmento), 24 de octubre de 1881 (publicación) Inv. 455379; en medio, “Mercado de Santa Catarina” (fragmento) septiembre de 1882 (publicación) Inv. 455153. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN. Der.: “5 de mayo y Teatro Nacional” (fragmento), 1883 (publicación). Col. Raúl Torres. Ciudad de México.

Figura 38. *Personaje sentado y grupo de personas al exterior de Santiago Tlatelolco*



© María Guadalupe Suárez. “Iglesia de Santiago Tlatelolco” (fragmento). *Álbum Fotográfico de México*, ca. 1881-1882 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455149.

Figuras 39 y 40. *Personajes en las puertas del edificio del Monte de Piedad, detalles de las vistas del Nacional Monte de Piedad*



Izq.: © María Guadalupe Suárez. “Nacional Monte de Piedad” (fragmento). *Álbum Fotográfico de México*, ca. 1882-1883 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455148. Der.: fragmento de una impresión de la misma vista sin soporte secundario. La imagen fue recortada y rotada, por lo que es ligeramente más pequeña y sus líneas verticales son perpendiculares a la base. Atribuida erróneamente a Alfred Briquet. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455378.

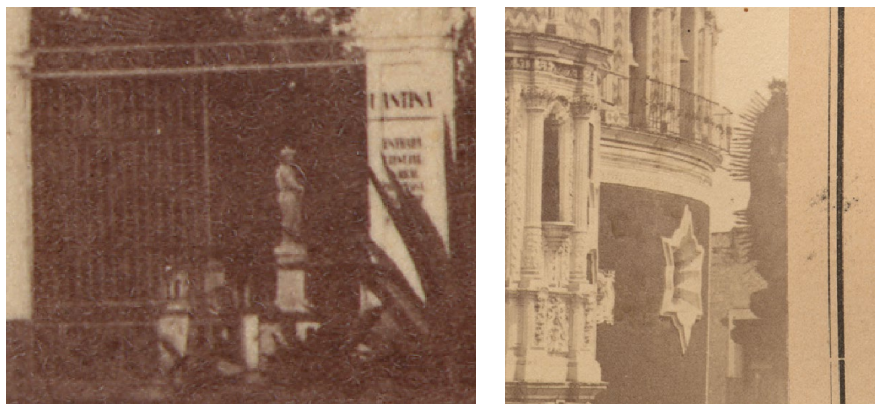
La representación de personajes en el trabajo de Suárez fue difícil por los largos tiempos de exposición requeridos por la fotografía que practicaba, que de acuerdo con Laura Castañeda fueron de “entre dos y 20 segundos según la iluminación con que contara la escena” (2015: 87). Sin embargo, representar personas y situaciones fue un elemento deseable e integrado desde la práctica previa de elaboración de vistas litográficas, que se hacían a partir de fotografías y a cuya composición se añadían personajes o elementos contextuales del espacio.

[...] es posible decir que para mediados del siglo XIX, estas vistas [litográficas] en nuestro país se habían popularizado en gran medida. No encuadrando una vista general, sino más particular que permitía incluso localizar la naturaleza geográfica, edificaciones, habitantes, medios de transportes, etcétera.

Más íntimas y cercanas son las vistas que denotan en su primer o segundo plano algunos edificios o episodios de costumbres. Este tipo sirve como pretexto para mostrar la vida cotidiana donde predomina lo laboral, usos y costumbres como: las diversiones, el relajamiento, los paseos o el simple deambular por la calle. Pero también han quedado fijados algunos inmuebles como la catedral de México, la Iglesia de Santo Domingo, el Mercado de Iturbide, etcétera. Estas vistas más bien pretendieron acercarse más al objeto, y en su conjunto mostrar una particularidad que recrea en su mayoría una escena costumbrista o un acontecimiento histórico. (Rojas, 2012: 91-92)

Con esta idea, podemos intentar reconstruir las siluetas/manchas que pueden reconocerse en las vistas de Suárez, como indicadores de las dinámicas de los habitantes cercanos a estos espacios. Pero también encontramos representaciones más definidas de la figura humana que no son personas como tal, y que permanecieron completamente estáticas al momento de la toma, como sucede en las **Figuras 41 y 42**.

Figuras 41 y 42. *Esculturas en las vistas de la Castañeda y del Pocito*



© María Guadalupe Suárez. Izquierda: “Hacienda de la Castañeda” (fragmento), enero de 1883 (publicación), Inv. 455151. Derecha: “Iglesia del Pocito” (fragmento), ca. 1881-1882 (publicación), Inv. 455150. *Álbum Fotográfico de México*, Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN.

En la vista de la Castañeda hay una escultura antropomorfa montada sobre un pedestal, al parecer de estilo clásico, detrás del arco de entrada, mientras que en la vista del Pocito se ve una parte de la figura de una virgen en el extremo derecho de la imagen, probablemente una escultura en metal que marcaba –como ahora lo hace una figura de bulto en piedra– el punto donde se cree tuvo lugar una de las apariciones de la virgen de Guadalupe ante San Juan Diego, que dio lugar a la edificación de dicho templo.

Figura 43. *Jardín de Catedral, detalle de escultura y registro actual del espacio*



© María Guadalupe Suárez. “Jardín de Catedral”, ca. 1880-1882 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455379. La vista actualmente está catalogada como “Monumento a Huitzilopochtli”, atribuida a Alfred Briquet y fechada ca. 1850 en *Mediateca INAH*. La identificación correcta de la pieza la hicieron Aguayo *et al.* (2019: 16-20).

La vista del jardín de la Catedral Metropolitana (**Figura 43**) también incluye una escultura antropomorfa, que aparece en el cuadrante superior derecho de la imagen. Se

trata de una figura prehispánica sedente con una base circular ornamentada.¹⁶⁰ El conjunto se erige sobre una larga columna que permite aislarlo de los elementos que saturan su base, teniendo como fondo únicamente al cielo. Con esta imagen, María Guadalupe Suárez registró vestigios prehispánicos, elementos que forman parte de la idea de lo mexicano, noción apenas vislumbrada como deseable en la época de la toma fotográfica. A excepción de la escultura, los restos arqueológicos están organizados caóticamente entre la flora de la región que compone el jardín, y se encuentran concentrados en un espacio casi de exhibición, al lado del camino del “paseo”.

Paradójicamente, el rasgo que actualmente permite ubicar este espacio, donde los vestigios arqueológicos fueron exhibidos únicamente entre 1880 y 1882 (Aguayo *et al.*, 2019: 19), es el edificio que se encuentra en el último plano, como se muestra en el registro fotográfico actual de este espacio contiguo a la Catedral Metropolitana.

Nivel contextual o pragmático

Uno de los elementos que nos ocupan en esta dimensión del análisis es el funcionamiento del objeto fotográfico como tal. Para acercarnos a ello, observaremos a continuación el comportamiento de las estéticas que estas imágenes despiertan. Además, abrevando de los datos que se han expuesto en los capítulos anteriores sobre el contexto en que María Guadalupe Suárez produjo sus vistas arquitectónicas, se intenta un acercamiento a las condiciones específicas del pensamiento que caracterizó al gremio de fotógrafos o a quienes compraban estas imágenes en su época, así como a las temáticas más frecuentes en el trabajo de Suárez, más allá de la intención comercial del género practicó.

Categoría estética. El uso de este indicador no obedece a alguna vinculación del trabajo de María Guadalupe Suárez con el circuito del arte, sino más bien a sus imágenes como mensajes visuales susceptibles de generar experiencias estéticas. Por esta razón, la sensación que transmite la imagen se entiende aquí como resultado de su visualidad

¹⁶⁰ El personaje que representa esta escultura no ha sido identificado, pero su hallazgo en parte de lo que alguna vez fue el Templo Mayor, permite relacionarlo con las deidades adoradas allí: Huitzilopochtli, dios de la guerra, y Tláloc, dios de la lluvia, quienes en ocasiones son representados sentados. Sin embargo, la base con bajo-relieves recuerda más a la efigie de Xochipilli, “el señor de las flores”, a quien se adoraba en los “templos rojos” ubicados al límite norte y sur del adoratorio principal de esta zona arqueológica (INAH, 2021). Sin embargo, es posible que la disposición de la figura sobre la base circular haya sido una decisión de museología únicamente para exhibir los vestigios en este lugar.

inherente, dotada no solo por las posibles intenciones de su autora, sino por la huella del proceso técnico con que se hizo, el registro del paso del tiempo sobre ella, las historias de los lugares que retrata o el cambio de mentalidades y rasgos de la cultura visual desde la que se observa. Así, es posible leer distintas experiencias estéticas en el conjunto fotográfico, destacando las siguientes:

Lo cotidiano: observado en el contexto citadino de la mayoría de las tomas y acentuado por la pose relajada en muchos de los personajes que aparecen allí. Además, en relación con las diferentes historias de los espacios, que nos dan información sobre lo que pudo estar pasando a su alrededor en el momento de la toma, como en el caso de la vista del Exconvento de la Enseñanza (**Figura 34**), con los vehículos y carteles alrededor del edificio; o las mujeres sentadas en la banqueta afuera de la iglesia de San Hipólito (**Figura 35**).

Figura 44. *Vista de la Iglesia y convento de San Fernando y registro actual*



© María Guadalupe Suárez. "Iglesia y convento de San Fernando". Ca. 1881-1882 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455382. Vista anteriormente atribuida a Briquet.

Lo tétrico: desde una visión separada del contexto decimonónico de la producción de estas vistas, es posible leer las sombras duras, la apariencia o falta de follaje en algunos árboles, la imagen barrida de los personajes o las calles vacías, como cualidades que aportan un aspecto fantasmal a estas fotografías. Esto corresponde a una posible

recepción actual de las vistas de Suárez, pero son rasgos relacionados con los procesos técnicos que utilizó la fotógrafa, de amplio uso en su tiempo, y que comentamos antes.

Lo descriptivo: por el énfasis y espacio que ocupa el edificio en la mayoría de los casos y por la información que aporta la entrehoja que acompañó a cada vista. El registro detallado que posibilitó la fotografía desde su invención fue un importante factor para integrarla como herramienta de preservación de las edificaciones. María Guadalupe Suárez enfatizó este interés mediante la elección de espacios que estaban atravesando fases de transformación, como parte de una remodelación, ampliación, restauración o modificaciones más extremas. Además, las particularidades descritas en los textos que se publicaron junto con las vistas son muestra de una intención de informar a los receptores de estas sobre el estado de los edificios.

Figura 45. *Vista de la iglesia de la Santísima y registro actual*



© María Guadalupe Suárez. "Iglesia de la Santísima". Ca. 1881-1883 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455383. Vista anteriormente atribuida a Briquet.

Lo campirano: categoría destacable por contraste. Los únicos espacios campiranos en las vistas son la hacienda de la Castañeda y el “paseo” de Chapultepec (**Figura 42**), pero la vestimenta y acabados de las edificaciones y calles mostradas en la mayoría de las vistas remiten a lo rural. Lo cual es un reflejo del momento histórico de la ciudad de México, desde cuyo centro se estaba construyendo apenas la urbanidad.

Figura 46. *Vista del Castillo de Chapultepec*



© María Guadalupe Suárez. “Castillo de Chapultepec”. Ca. 1881-1883 (publicación). Ciudad de México. Fondo Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 455376. Vista anteriormente atribuida a Briquet.

Dentro de los elementos contextuales que determinan algunos de los rasgos de los objetos correspondientes a una época específica, existen aquéllos de orden filosófico, que, en este caso, pueden convertirse en parámetros para determinar la cercanía del trabajo de las y los fotógrafos con su círculo profesional y que pueden explicar, en cierta medida, algunas de sus decisiones. En los últimos años del siglo XIX mexicano destaca la aspiración hacia los estilos de vida franceses y, con ello, la adopción de la filosofía positivista como modelo de pensamiento.

“Quiero reproducir las cosas como son o como serían, si yo no existiera.” Esta frase del filósofo e historiador francés Hippolyte Taine, representa uno de los principios estéticos dominantes en la época, por lo que puede servir como una especie de

parámetro para identificar las distintas intenciones de Suárez y de sus contemporáneos al realizar sus fotografías (Freund, 2006: 68). Todas las vistas retratan espacios de la Ciudad de México, o aledaños a ella, entre 1880 y 1883 aproximadamente, se realizaron en un contexto político y económico complicado por la reciente vida independiente de nuestra región. Aunque al menos en Occidente y Estados Unidos (los referentes de modernidad en la época para nuestro país) estaban ocurriendo cambios paradigmáticos correspondientes al fin de siglo, la sociedad y cultura mexicana no estaba preparada para recibirlos.

El circuito en que probablemente circularon las vistas de María Guadalupe Suárez debió ser de “alta alcurnia”. Ella misma como productora, siendo una mujer huérfana en un contexto donde la ciudadanía le fue negada a su género, tuvo la capacidad económica, moral e intelectual de establecer un negocio que involucró adelantos tecnológicos novedosos y, además, salir al espacio público a registrar edificios con su cámara. En los textos que Suárez escribió y/o editó podemos ver el tipo y grado de detalle de la información a la que tuvo acceso, encontrando algunas coincidencias temáticas:

- La religión católica está referida en el 58.8% de sus positivos en albúmina (7 vistas) y en sus relatos ofrece detalles históricos y de conflictos clericales particulares, así como la relatoría de la movilidad de algunas monjas u órdenes religiosas o los cambios de los inmuebles que desocuparon a partir de las Leyes de Reforma.
- Llama la atención también el conocimiento de la editora sobre materiales de construcción e información sobre solicitudes, y concreción de obras de mejora o “reposición” de edificios en mal estado o con remodelaciones recientes (previas y posteriores), así como los costos que implicaron algunas de estas intervenciones. Es el caso de siete de los espacios que fotografió (58.8% de los positivos).
- Otro punto interesante es la familiaridad que la editora muestra con la organización interna de ciertas empresas, como en el caso de la descripción de los cambios de asignación de espacios laborales en la matriz del Monte de Piedad, o la alusión a la familia Lascurain como propietaria de la empresa de tabaco y galletas que ocupó en esos años a la iglesia de San Hipólito.
- En al menos dos casos, destaca la especificidad con que la autora describe las ubicaciones y/o el tamaño de los terrenos (mercado de Santa Catarina e iglesia del

Pocito). En estos textos habla de algunos elementos constructivos estructurales o del nombre que tenían las calles en ese momento y la orientación de los edificios.

Otro elemento contextual que ofrecen los textos descriptivos impresos en las entrehojas es que la autora contó con la colaboración de un arquitecto, Enrique A. Olaeta, para la redacción de al menos una de sus vistas (iglesia de San Hipólito). En este rubro también podemos mencionar al señor Enrique Viralva, quien escribió para el álbum de la fotógrafa Suárez la descripción de la hacienda de la Castañeda. En uno de los dos textos que la editora firmó, alude también a un personaje contemporáneo a ella, el llamado “primer ingeniero de la ciudad”, Antonio Torres Torija. Por lo cual, podemos tener una idea de los profesionales con los que María Guadalupe tuvo contacto, conocimiento sobre sus trabajos o incluso colaboración.

Finalmente, para contemplar los límites de las interpretaciones que se van dibujando en el análisis, resulta necesario tomar en cuenta que las vistas que conocemos muy probablemente no son la mayoría de la producción que realizó María Guadalupe Suárez. Y aunque ella se aseguró de identificar estas imágenes como suyas mediante imprimir en sus soportes secundarios de cartón su triple título (fotógrafa, editora y propietaria) y registrar el nombre de su serie, la integración de lo poco que conocemos de su legado en distintos archivos permite vislumbrar la influencia de un trabajo adicional, ajeno a la autora, de selección y clasificación, que guio en distintas fases la conservación de éstas y no otras de sus vistas. Por lo cual reducir su “obra” a estas imágenes siempre será una visión incompleta. Pero estudiarlas y difundir su caso puede ser una alternativa para seguir sumando redes donde apoyar su particularidad.

Historia de un recorrido visual

A decir de Laura Castañeda (2013 y 2015), al comparar algunas de las vistas arquitectónicas de María Guadalupe Suárez con registros posteriores de otros autores, es posible visualizar diversas transformaciones en la ciudad. Algunas de las acciones del Porfiriato y particularmente del gobierno gonzalista (1880-1884), con el que coincide temporalmente el periodo activo de la fotógrafa, quedaron registradas en este cúmulo de imágenes, algunas de las cuales se enlistan a continuación.

Figuras 47, 48 y 49. Iglesia de Balvanera, vistas parciales y de conjunto

Nota. Arriba izq: © María Guadalupe Suárez. “Iglesia de Balvanera”, *op. cit.* (detalle). Se muestra un farol de gas en la esquina del templo, más tarde sustituido por el cableado eléctrico mostrado en la vista de la derecha: © Guillermo Kahlo. Ca. 1910. Ciudad de México. Colección Guillermo Kahlo, INAH-SINAFO-FN. Abajo: elaboración propia, registro actual del espacio. Conviven, en primer plano a la derecha, el vestigio de las lámparas decimonónicas; en segundo plano al centro de la imagen un modelo de las primeras lámparas eléctricas y, detrás de esta, en color verde una lámpara de luces LED de paneles solares.

- Instalación de alumbrado público con lámparas de gas, sustituida después por la eléctrica, vista de la iglesia Balvanera (**Figura 27, 47 y 48**) y vista del convento de la Enseñanza (**Figura 34**).¹⁶¹
- Ampliación del ferrocarril, en la vista de la hacienda de la Castañeda (**Figura 28**).
- Construcción, ampliación o alineación de varias calles, como las aledañas al Monte de Piedad, capturado por Suárez entre 1881 y 1882 (**Figuras 19 y 20**); o la

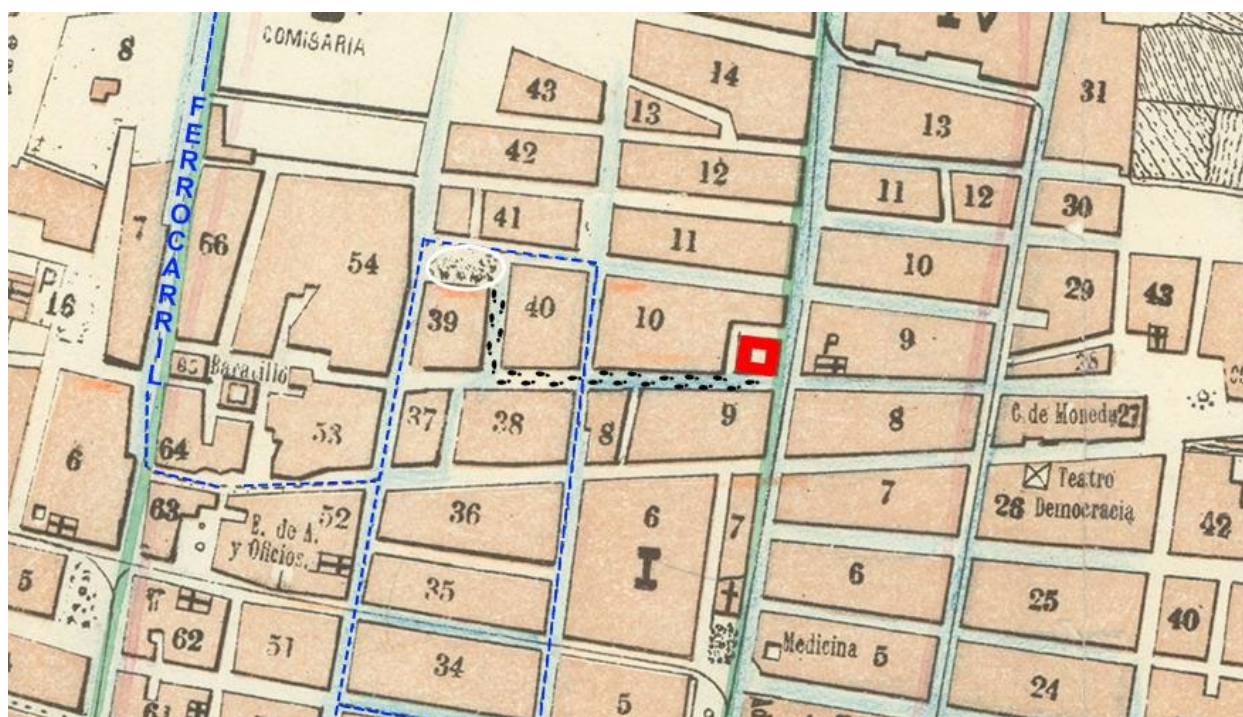
¹⁶¹ Aún es posible observar las estructuras de algunas lámparas de gas montadas en este edificio, que actualmente alberga al Colegio Nacional. Los vestigios de estas lámparas también se conservan en la plaza de Santa Catarina, donde se ubicaba el mercado que fotografió María Guadalupe Suárez.

prolongación de la avenida 5 de mayo tras demoler el Teatro Nacional, también registrado por nuestra fotografía, en 1883 (**Figura 30**).

→ Entrada de agua potable desde Santa Fe y el Distrito de los Leones, relacionada con la remodelación del mercado de Santa Catarina (**Figura 26**).

Un ejemplo de la incidencia del rumbo político en las vistas de Suárez es su imagen de 1882 del mercado de Santa Catarina (**Figura 26**). Este mercado se erigió en 1850 y fue reconstruido un poco antes de la publicación de Suárez siguiendo el curso de la carrera por el progreso, pues la entrada del sistema de agua a la ciudad permitió el establecimiento de nuevos habitantes y de una mejor calidad de vida. Pero quedó inhabilitado en 1905, cuando sus ocupantes fueron reubicados unas cuadas hacia el poniente, en la Lagunilla, lugar por donde circulaba la “vía angosta” del ferrocarril, es decir, el tranvía.

Figura 50. Área entre Santa Catarina y la Lagunilla en 1881



Nota. © A. Ocampo. *Plano de la Ciudad de México... op. cit.* (detalle intervenido). La zona donde estuvo el mercado de Santa Catarina se señala con un recuadro rojo □ y las áreas del mercado de la Lagunilla se enmarcan en óvalos blancos en las **Figuras 46, 47 y 48**.

Además de las malas condiciones del mercado original, es posible que al reubicarlo se buscara facilitar el acceso mediante el llamado “camino de fierro” que ya pasaba por la plazuela de la Lagunilla y aún no por la calle de Santa Catarina. Con el paso del tiempo, la dinámica económica que ha caracterizado a este lugar hasta nuestros días, entre otros factores, ha generado su expansión y la transformación de su entorno.

Figuras 51 y 52. Área entre Santa Catarina y la Lagunilla, 1886 y 2021



Nota. Arriba: © Autor no conocido. *Plano general de indicación de la ciudad de México...* op. cit. MMOyB / SIAP. Abajo: © Google (s.f.). “Plaza de Santa Catarina” Recuperado: 25 de julio de 2021 <https://goo.gl/maps/tGsrsREcC6oWMq8b7> (detalles intervenidos).

La producción y comercialización de vistas arquitectónicas en la Ciudad de México a finales del siglo XIX

Con el propósito de contextualizar la producción y forma de circulación de las fotografías de María Guadalupe Suárez en su tiempo, describo brevemente a continuación el circuito comercial generado por la entonces novedosa cámara fotográfica y uno de los primeros formatos exitosos con los que se presentó, la vista, al cual pertenecen las obras de Suárez que observamos aquí.

Hasta donde se conoce, México participó oficialmente en el ramo de fotografía en las Exposiciones Universales desde 1876.¹⁶² El gobierno de entonces, aún encabezado por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada, mediante la Secretaría de Fomento (Herrera, 2005: 27), fue el encargado de organizar la participación de los estudios que existían entonces, con la finalidad de promover la imagen de México en el extranjero: “Estos foros significaban también una manera de insertarse en la comunidad internacional, pertenecer al mundo moderno e inscribirse en el cauce del progreso” (Negrete, 2006: 50). Así, fue desde la esfera del poder político –además del éxito que tuvo la comercialización de fotografías– que se promovió a la fotografía y se incentivó a sus productores, acrecentando cada vez más el circuito de fotógrafos, estudios, innovaciones, maestros y aprendices alrededor de ella.

Al respecto, es posible ubicar correspondencias de algunos fotógrafos que solicitaban apoyo para sus actividades profesionales directamente a Porfirio Díaz. Emilio Lange, Lorenzo Becerril y la firma de los Hermanos Torres, hicieron llegar al entonces presidente fotografías como muestra de la innovación y calidad de su trabajo (Matabuena, 1991: 15-19). Una relación diferente con el poder político fue la de Guillermo Kahlo, a quien Díaz contrató para fotografiar algunas transformaciones arquitectónicas que servirían de testimonio del transcurrir del país hacia la modernidad. Otra faceta de esta relación entre fotografía y política se materializó en las series de retratos, como uno de los formatos principales para fotografiar a los presidentes. Por ejemplo, la “Colección de

¹⁶² En la *Centennial International Exhibition*, llevada a cabo en Filadelfia (Herrera, 2005: 29).

Gobernantes de México” de 1881 por la firma “Cruces y Campa”, que se reeditó varias veces y que incluyó la biografía de cada personaje fotografiado (Matabuena, 1991: 20).¹⁶³

En cuanto a la estructura organizativa de los primeros estudios fotográficos, se sabe que constituyeron negocios familiares donde la participación de la mujer y de los integrantes de cada familia fue necesaria, por lo que algunos autores y autoras consideran que esta fue la entrada al oficio fotográfico para muchas de ellas:

[...] casi todos los estudios tenían el nombre del fotógrafo así como el de algún pariente cercano como su esposa, hijos, entre otros. Es así como la fotografía se vuelve un trabajo apto para las mujeres ya que de cierto modo como esposas de los fotógrafos tenían que fungir un papel de asistentes y así comenzaron a relacionarse con dicha tecnología y en el negocio familiar. (Debroise, 1994, como se citó en Segura, 2007: 42)

Aunque existen varios ejemplos en que dicha dinámica se cumplió (Rodríguez, 2012), es interesante que esto no ocurriera en el caso de María Guadalupe Suárez, de quien no se conoce aún algún familiar que previamente ejerciera el oficio de fotógrafo.

El éxito alcanzado por la fotografía de todos los géneros originó varias suspicacias entre sus productores y receptores, una de ellas fue la tendencia a compararla con la pintura como antecedente inmediato en la producción de imágenes. Tal comparativa generó, en algunos casos, la necesidad de vincular el nuevo medio con el arte más que con la industria, y una de las primeras vías elegidas para lograr dicho acercamiento fue intentar asimilar la imagen fotográfica a la pictórica.

De esta manera es posible reconocer, por ejemplo, la influencia de la pintura impresionista en la estética fotográfica de finales del siglo XIX (Freund, 2006: 82-83). Estas ideas constituyen parte de los fundamentos de la fotografía *pictorialista*, que se valió de la adopción de soluciones compositivas canónicas para determinados géneros de pintura como el retrato, el bodegón y el paisaje. Otro recurso fue aplicar color a las imágenes para darles un sentido pictórico o añadir otros materiales a manera de “filtro” para aminorar la nitidez que resultaba del uso de lentes en las cámaras.

¹⁶³ A diferencia de María Guadalupe Suárez, que aprovechó la entrehoja de sus vistas para imprimir allí descripciones, según Berenice Valencia, las biografías en los ejemplares de esta colección de *Cruces y Campa* que se conservan en la FN están impresas en litografía al reverso de los soportes secundarios.

Una de las particularidades del formato de las vistas fue que con él algunas y algunos fotógrafos pretendieron separarse del pictorialismo antes comentado, confiriendo un sentido propio al lenguaje fotográfico.¹⁶⁴ Así, además del daguerrotipo y los nombres de las diferentes técnicas que surgieron en el proceso de mejora de la producción fotográfica, se adoptaron los formatos que estaban surgiendo alrededor del mundo para nombrar a los productos de este lenguaje: las tarjetas de visita, las vistas y los tipos. Estos términos dominaron el mercado generado en el país a partir del trabajo y las innovaciones traídas principalmente por franceses, alemanes y estadounidenses, y que se dirigían en su mayoría a públicos extranjeros. Los establecimientos donde se asentaron estos personajes tuvieron especial desarrollo en la capital de la república:

[...] entre joyerías, casas de modas, pastelerías, telas finas, La Profesa y el convento de San Francisco abrieron sus puertas [a] otro tipo de establecimiento hacia los años cuarenta: los estudios fotográficos. Desde los primeros anuncios de fotografía en la ciudad en enero de 1840, cuando monsieur Prelier, comerciante y grabador francés, establecido en la 1° calle de Plateros 9, trajo a México el primer daguerrotipo, San Francisco y Plateros se convirtió en la calle de los establecimientos fotográficos de gran lujo por mucho tiempo. El daguerrotipista Randall W. Hoit, Andrés Halsey, Francisco Doistua, Latapí y Martel, François Aubert y la compañía de Cruces y Campa son solo algunos fotógrafos que se establecieron al correr del siglo en la avenida más elegante de la ciudad. (Negrete, 2006: 45-46)

Al respecto, cabe subrayar que la localización de algunos negocios en las calles San Francisco y Plateros¹⁶⁵ significó que éstos poseían un estatus socioeconómico de medio a alto, mientras que hubo estudios fotográficos que se instalaron en otras calles alrededor del zócalo capitalino, y que generalmente dirigían sus servicios a público de clase media o media baja (Amézaga, entrevista del 9 de diciembre de 2020). En el caso de María Guadalupe Suárez, las dos direcciones que se conocen de su estudio fueron un punto intermedio (**Figura 3**). Chiconautla número 3 no aparece asociada a ningún otro fotógrafo, pero la dirección de Puente del Correo Mayor número 7 ½, más cercana al zócalo, fue sede en años posteriores de varias firmas, algunas más conocidas que otras. Esto puede indicar que en su momento Suárez buscó ganar clientes en un sector

¹⁶⁴ Y también, desde una perspectiva humanista, se comenzó a valorizar el papel del autor o autora al nombrar y percibir el objeto fotográfico que produjo como “su propia vista”.

¹⁶⁵ En el siglo XIX, las dos calles de Plateros y las tres de San Francisco formaban una sola avenida, actualmente tienen un solo nombre, calle Francisco I. Madero.

acomodado de la sociedad capitalina, o que su trabajo pudo agenciar cierta clientela para futuros fotógrafos que ocuparon el local.

Figuras 53 y 54. Señalización actual y antigua de las calles donde trabajó Suárez



Nota. Elaboración propia. Letreros ubicados en la calle República de Colombia, esquina con República de Argentina (estudio de Suárez); y Correo Mayor, esquina con Venustiano Carranza (casa donde recibió las solicitudes para su álbum). Trabajo de campo del 19 de septiembre de 2021.

Aproximadamente en las dos primeras décadas del desarrollo fotográfico en México (1840-1860), los estudios, generalmente abiertos por extranjeros y primordialmente por los llamados fotógrafos viajeros que decidieron instalarse debido al éxito de sus imágenes, habían formado a hombres y mujeres mexicanas que estuvieron involucrados laboralmente en sus establecimientos. Más personas aprendieron el medio, y se crearon espacios de enseñanza en los estudios primero, y luego como parte de los planes gubernamentales para dotar de opciones laborales a los ciudadanos; todo esto por el éxito comercial que tuvo la imagen fotográfica. Especialmente el auge de las vistas se debió a que fungieron como evidencia fehaciente de todo aquello que se estaba transformando en el país, y con mayor impulso en la capital, por lo cual se convirtieron en dispositivo de propaganda para el gobierno y en instrumento de conservación de aquellos paisajes que dejarían de existir pronto.

Al mismo tiempo estos objetos fotográficos cumplieron otra función social, relacionada con la comunicación (Matabuena, 1991: 9-10) pero en sentido “horizontal”, es decir, entre miembros de un mismo estrato de la población, y no solo dirigida desde el gobierno hacia el pueblo. Este fenómeno, que hoy tiene su expresión máxima en las

redes sociales como lugar de tránsito de imágenes entre grandes sectores de la población mundial, se relaciona con los inicios de lo que Walter Benjamin llamó la “democratización de la cámara fotográfica” (en su famoso ensayo de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Sin embargo, en esta época iniciática de la imagen fotomecánica en nuestro país, fueron la inédita posibilidad de reproducción y el abaratamiento del proceso fotográfico los rasgos que permitieron que comenzara a ser un elemento importante en la comunicación a distancia.

Por esta razón, es frecuente encontrar que las imágenes de la época en estos nuevos formatos (tarjeta de visita, tipos y vistas) aparecen acompañadas de materiales escritos, como en el caso de las vistas de María Guadalupe Suárez.¹⁶⁶ Como se comentó antes, el surgimiento de estudios para satisfacer esta nueva inquietud por mirar imágenes de espacios lejanos que quizá alguien cercano miró o atesorar la representación de un lugar que ya no existe, entre otros anhelos, en nuestro país comenzó a suceder justo en la capital. En la investigación de Carreón y Valencia (2016) podemos encontrar una recopilación de fotógrafos y editores dedicados al comercio de vistas mexicanas en la Ciudad de México. A continuación, reseño a algunos de ellos siguiendo en parte la clasificación propuesta en el estudio citado.

1. Extranjeros que viajaban periódicamente a México para realizar sus tomas.

Figura 55. Vista estereoscópica de la firma B. W. Kilburn



© Benjamin West Kilburn. “Canal de la Viga, mercado”. 1883 (publicación). Ciudad de México. Colección Fotografía Estereoscópica, INAH-SINAFO-FN Inv. 426515.

¹⁶⁶ Esta particularidad acercó a las vistas arquitectónicas o de paisaje a la postal fotográfica, que logró gran auge en los últimos años del Porfiriato y durante la Revolución.

a) **Benjamin West Kilburn** (Estados Unidos de América, 1827-1909). Fue uno de los hermanos que fundaron la *Kilburn Brothers Stereoscopic View Company* (1865-1910), una de las pioneras y más exitosas y duraderas empresas de vistas estereoscópicas en New Hampshire (Estados Unidos). Incluyeron entre sus vistas imágenes de su país, pero también de paisajes extranjeros, entre ellos los mexicanos. (Southall, 1977)

b) **Charles Burlingame White** (Estados Unidos de América, 1861 - ca. 1929). Fue uno de los fotógrafos viajeros que recorrieron México fotografiando los avances ferroviarios impulsados por el Porfiriato, así como las costumbres, los tipos y la influencia en el pueblo mexicano de la búsqueda del progreso por parte del gobierno. Sus imágenes fueron publicadas en diferentes formatos que hoy representan los primeros documentos fotográficos de la historia mexicana. (Fuentes, Prieto y Vilches, 2016)

c) **William Henry Jackson** (Estados Unidos de América, 1843-1942). Fotógrafo con prestigio en su país natal, que llegó a México a finales del siglo XIX contratado por el Ferrocarril Central Mexicano (FCM), compañía fundada en 1880 gracias a “la primera gran inversión estadounidense en territorio mexicano” (Gámez de León, 2007: 73). Sus vistas se dirigían principalmente al público estadounidense (Valencia, 2018: 102).

d) **Claude Desiré Charnay** (Francia, 1828-1915). Fue el explorador que realizó las primeras fotografías de ruinas arqueológicas en México, las cuales forman parte de su álbum *Ciudades y ruinas americanas*. “Se adentró en Oaxaca, Tabasco, Chiapas y Yucatán, con la finalidad de fotografiar los célebres monumentos arqueológicos que el gran público conocía solo por los diarios e ilustraciones de sus predecesores.” (Bittencourt y Carrillo, 2014: 117)

2. Extranjeros radicados en el país con estudios o en comercios fijos.

a) **Gove & North**. Sociedad fotográfica entre los estadounidenses Otis M. Gove (1851-1931) y F. E. North, quienes realizaban tomas del Ferrocarril Mexicano y del Central, de eventos oficiales y de la vida social del Porfiriato. Su local *Fotografía Americana* (1870-1884) se dirigió al público mexicano (Valencia, 2018: 102) y estuvo

ubicado en la antigua calle del Espíritu Santo número 7.¹⁶⁷ Realizaron vistas de los principales estados de la República y numerosos tipos mexicanos (Rodríguez, 1999).

Figura 56. *Vista elaborada por la firma Gove & North*



© Gove & North. "Plaza de armas". 16 de septiembre de 1883 (toma).

Ciudad de México. Colección Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 456675.

b) **Jules Joseph Michaud** (Francia, 1807 - México, 1876). Mejor conocido como Julio Michaud, este empresario de origen francés realizó una importante labor editorial en la ciudad de México desde 1837, labor a la que se sumó su hijo, Jules Auguste Alfred, y que continuó hasta 1900. "Varias publicaciones como revistas culturales, álbumes litográficos o de fotografía, especialmente hechas por franceses, fueron patrocinadas por [su] casa editorial. Entre estas publicaciones destacan las de fotógrafos ampliamente estudiados por la historiografía como Charnay y Briquet que dieron a conocer la imagen de lo que entonces se consideraba mexicano (el paisaje, las ciudades, la arqueología o los tipos nacionales) en Europa." (Aguilar, 2015)

c) **Alfred Saint-Ange Briquet** (Francia, 1833 - México, 1926). Fue uno de los primeros fotógrafos comerciales de México, donde estuvo activo de 1875 a 1910. "En 1876 fue contratado para tomar las fotografías del recién inaugurado Ferrocarril Mexicano que viajaba de la Ciudad de México a Veracruz. La mayoría de su trabajo fue realizado en México con sus estudios sobre el puerto de Veracruz en 1880 para la compañía

¹⁶⁷ Hoy Isabel la Católica.

francesa de barcos de vapor *La Compagnie Maritime Transatlantique*. También realizó series de álbumes conmemorativos [de] *Vistas Mexicanas* entre 1880 y 1895.” (Fundación Televisa, 2017)

3. Empresas mexicanas.

Figura 57. *Vista elaborada por Lorenzo Becerril*



© Lorenzo Becerril. “México, Paseo de Bucareli”. Ca. 1900. Ciudad de México.
Colección Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 465749.

a) **Lorenzo Becerril** (México, 1839 - 1899). Fotógrafo retratista en Puebla principalmente, pero con una amplia labor en la producción de vistas de distintas partes del país. “A partir de 1880 Becerril Sánchez diseñó un gigantesco proyecto para promover sus ventas: la conformación de lo que denominó el *Álbum mexicano: un registro de la arquitectura civil y religiosa, de los ferrocarriles, del paisaje y la industria*” (Aguayo, 2018: párr. 6). Su colección llegó a contar con tres mil “vistas de monumentos históricos, edificios notables, panoramas, paisajes, cascadas y tipos de habitantes, de los más importantes estados” (Martínez, 2014 como se citó en Aguayo, 2018: párr. 6).

b) **María Guadalupe Suárez** (México, 1859 - 1894). Fue una fotógrafa y editora considerada la primera mujer conocida hasta ahora en montar un estudio fotográfico en la Ciudad de México, activa entre 1880 y 1883. De su obra solo se conocen hasta ahora 17 vistas arquitectónicas de su serie *Álbum Fotográfico de México*, que muestran edificios

de la época. También realizó retratos (*La Libertad*, 21 de enero de 1881: 3) y “toda clase de trabajos concernientes al ramo”; su álbum fue una “Colección de vistas, Monumentos, Tipos, Antigüedades, etc., etc.” (*Anuario Universal* de 1883, sección avisos). Aunque no se han localizado estereoscopías de su autoría, no es improbable que las hubiera realizado, dado que tomó vistas de la capital mexicana y de otros lugares de interés, como algunos de sus colegas.

c) **Flaviano Munguía** (México, 1941 - ca. 1920). Hermano mayor en la familia de empresarios Munguía, integrante de la burguesía industrial porfiriana desde finales del siglo XIX gracias a su éxito en la industria tabacalera, chocolatera y de elaboración de naipes (García Flores-Chapa, 2013). Originarios de Guanajuato, a principios de la década de 1870 la familia entera se mudó a la capital, ocupando varias casas en la calle de la Merced. Fue en el número ocho de esa calle donde Flaviano montó su estudio fotográfico, posiblemente hasta la muerte de su padre en 1877. Realizó fotografías estereoscópicas y su álbum de *Vistas fotográficas de la República Mexicana*.

Además de estas firmas mexicanas dedicadas a la elaboración de vistas, vale la pena recordar a la sociedad **Cruces y Campa**¹⁶⁸ por dos razones especiales. Aunque se dedicaron primordialmente al retrato y sólo realizaron alguna toma esporádica de exterior con la cámara estereoscópica (Massé, 1993: 74), su trabajo aparece vinculado con el de una antecesora de Suárez de la que apenas se sabe que estudió en la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas y que hacía retratos, vistas y paisajes, Vicenta Salazar. Además, como comentamos en el primer capítulo, fue con estos dos últimos géneros fotográficos que Salazar participó, junto con la firma *Cruces y Campa*, en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia (*El Siglo XIX*, 16 de enero de 1877: 3).

También cabe destacar que *Cruces y Campa* “fue una de las firmas más famosas entre el gremio de profesionales [...] cuando surgió un novedoso formato para el retrato: la tarjeta de visita” (SINAFO, s/f). Los socios Antíoco Cruces y Luis Campa trabajaron juntos durante quince años en la calle de San Francisco y luego en la del Empedradillo. Más tarde cada uno tomó su camino: Campa se dedicó a la docencia durante cuatro

¹⁶⁸ Firma fotográfica fundada en 1862 por los mexicanos Antíoco Cruces (ca. 1835 - ca. 1907) y Luis Campa (1835 - ca. 1917).

décadas en su *alma mater*, la Academia de San Carlos; y Cruces estableció entre 1899 y 1900 un nuevo negocio en la calle de Puente del Correo Mayor, donde había trabajado María Guadalupe Suárez de 1880 a 1883, aproximadamente. La última dirección donde trabajó Cruces fue Balvanera número 15. “Mientras laboraron juntos [Cruces y Campa], por sus salones circularon los más destacados personajes de la sociedad y la política mexicana, especialmente los vinculados al partido liberal. Aunque también fotografiaron a la élite del Segundo Imperio.” (*idem*)

Los diferentes contextos en que funcionaron las empresas de estos fotógrafos, y de la propia Suárez, conforman un espacio particular que, si bien estuvo influido por los diferentes acontecimientos que han moldeado este periodo histórico-cultural de la capital mexicana, están profundamente vinculados con los intereses comerciales a nivel nacional y mundial. También enmarcan, como afirma Berenice Valencia, “los saberes decimonónicos” asociados al público al que se dirigieron como producto comercial.

Estos objetos fotográficos estuvieron designados para el consumo de la clase económicamente dominante del siglo XIX. Dicho estrato de la población tenía la capacidad financiera y el tiempo libre necesarios para viajar; simultáneamente, contaba con la formación requerida para acercarse a la literatura de su tiempo. Asimismo, su poder económico propiciaba su interés hacia la inversión y la implementación de industrias especializadas en diferentes sectores. Estos aspectos constituían parte del equipamiento mental y visual indispensable para comprender el sentido de las vistas fotográficas, mismos que eran compartidos por las empresas fotográficas que las produjeron y comercializaron. (2008: 176-177)

Así, cabe también caracterizar al gremio fotográfico de entonces, como lo hace Jessica Segura Pérez en su tesis de 2007, citando a Debroise (1994):

[...] los fotógrafos mexicanos del siglo XIX [...] pertenecían a la clase acomodada ya que era la única forma de poder comprar una cámara [...] [Debían] estar al tanto de avances en este ámbito y de ser miembros de revistas en donde se daban a conocer nuevas herramientas y técnicas. Para todo esto era necesario estar en contacto con el extranjero, particularmente con Francia aunque también se relacionaban con Inglaterra y España, por lo que necesitaban tener recursos económicos para lograrlo. Así mismo, se comenzó a poner de moda el retoque en los retratos por lo que los pintores comenzaron a ver una forma de no perder su trabajo porque ya había pasado de moda tener pinturas, ahora lo nuevo era tener fotografías. (2007: 41-42)

Observar las historias y el trabajo de otros productores colegas de nuestra fotografía puede constituir una fuente para conocer el ambiente del que ella también fue parte. Aunque aquí la observamos “sola” como mujer, pero autodefiniéndose como fotógrafa, editora y propietaria de un estudio en esas fechas, es importante tomar en cuenta que su caso ha sobrevivido a una visión discriminatoria que probablemente descartó a otras autoras, como en el caso de Vicenta Salazar. Pues en la idiosincrasia de finales del siglo XIX ellas no eran tomadas en cuenta como personajes relevantes en la vida pública, quedando excluidas de los diferentes relatos históricos que hoy conforman nuestras sociedades. Su caso resalta, entre otras cosas, porque en algún punto alguien decidió conservar unas cuantas de sus vistas arquitectónicas, decisión que se repitió seguramente en distintos momentos, lo que me lleva a cuestionar y tratar de comprender las distintas motivaciones que hicieron posible que hoy sepamos de ella.

Las producciones de estas firmas fotográficas han sido resguardadas como parte del registro del patrimonio cultural del país, especialmente acopiadas en la colección iniciada por el historiador Felipe Teixidor. Actualmente, las imágenes que integraron dicha colección están distribuidas en diferentes acervos, principalmente en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos y en la Fototeca Nacional, ambas del INAH.¹⁶⁹ Principalmente en estos últimos acervos busqué vistas de otros autores que coincidieran al menos temporal y geográficamente con las imágenes de Suárez para realizar un análisis comparativo, con la intención de conocer otras particularidades de su producción.

🌀 Estudio comparativo: Julio Michaud, Alfred Briquet y María Guadalupe Suárez

Suele considerarse que los espacios y escenas capturados en las vistas del país se repiten de manera constante. Esta situación puede explicarse por las características propias de las técnicas y los equipos fotográficos de la época, pero también por los intereses y gustos predominantes y distintivos de la cultura visual dominante en un periodo histórico. (Carreón y Valencia, 2016: 138)

¹⁶⁹ El cuerpo documental completo que analizaron Carreón y Valencia (2016) proviene también de otras fototecas: de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, de la Fundación Cultural Televisa, del Archivo General de la Nación, del Archivo Museo de la Fotografía, de la Biblioteca Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana y de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América (p. 139).

La pertenencia de las imágenes de Suárez analizadas aquí al género de las vistas arquitectónicas comercializadas en formato de álbum —en boga en su época—, posibilita realizar un estudio comparado con imágenes similares creadas por sus contemporáneos. Sería interesante poder contrastar el trabajo de Suárez con el de otras mujeres; sin embargo, a pesar de existir algunos nombres de fotógrafas que ya estaban haciendo imágenes de distintos géneros fotográficos en esa época en diferentes entidades mexicanas (referidas en el primer capítulo de este trabajo), no hay rastros sobre mujeres contemporáneas a Suárez realizando vistas en la capital entre los años 1880 y 1885. Por este motivo, se acude al material que, como se vislumbró en los capítulos anteriores, fue elaborado principalmente por hombres, pero, sobre todo, porque se acerca a las vistas de Suárez en cuanto a tema o lugar fotografiado, técnica, lugar y fecha.

Selección de vistas

Tabla 15. Selección de vistas arquitectónicas. ‘Iglesia del Pocito’

Categoría / Autor(a) y rol	Edificio retratado	Técnica y medidas	Lugar/fecha de toma	Título de autor/editor	Parte de la serie
María Guadalupe Suárez (fotógrafa y editora)	Iglesia del Pocito	Positivo. Albúmina sobre cartón con sello, 21.4 x 15.9 cm	Ciudad de México, ca. 1881-1882	<i>Iglesia o capilla del Pocito de Guadalupe</i>	Álbum fotográfico de México (edición económica)
Julio Michaud (editor)		Reprografía. Albúmina entre cartón y máscara oval, 11.2 x 16.4 cm	Ciudad de México, 1875	<i>Guadalupe, el pozito [sic]</i>	Álbum fotográfico: México pintoresco y artístico

Notas: La imagen editada por Michaud es una reprografía de una vista horizontal de 21.8 x 16.4 cm, donde aparece una persona. A partir de su análisis se puede saber que al lado de la capilla había un panteón y detrás del templo aún se observaban algunas lagunas (Aguayo, 2008).

Fuente: Elaboración propia con base en la investigación documental.

La metodología de análisis aplicada a las obras de Suárez se utilizó también para comparar aquellas vistas de otros autores cuyos rasgos básicos coincidieron con el primer conjunto analizado. Es así como se realizó la selección de dos fotografías, una de

autoría anónima, editada por Jules Joseph Michaud (Francia, 1807 - México, 1876) en su firma *Julio Michaud e Hijo*, y otra realizada por Alfred Saint-Ange Briquet (Francia 1833 - México, 1926) y editada por Claudio Tranquilino Pellandini (Suiza, 1838 - México, 1922).

Además de Suárez y Michaud, Alfred Briquet también realizó imágenes donde aparece la iglesia del Pocito: una impresión a la albúmina titulada “Villa de Guadalupe. Alrededores de México” en *Vistas Mexicanas*, ca. 1875 y una fotografía en la técnica plata sobre gelatina llamada “Alrededores de México. Villa de Guadalupe”, ca. 1910.¹⁷⁰ Pero, en el primer caso, el encuadre de Briquet hace suponer que buscó retratar el espacio abierto que rodeó el conjunto de construcciones de la Villa de Guadalupe, pues aparecen de espaldas la antigua basílica, el Pocito y la capilla del Cerrito. En la fotografía de alrededor de 1910, el encuadre es muy parecido a la vista editada por Michaud. Ambos personajes, Michaud y Briquet, solían asociarse en la empresa de las vistas arquitectónicas, por lo que cabe la posibilidad de que la vista del Pocito que usamos en esta comparación haya sido realizada también por Briquet.

Tabla 16. Selección de vistas arquitectónicas. ‘Fuente del Salto del agua’

Categoría Autor(a) y rol	Edificio retratado	Técnica y medidas	Lugar/fecha de toma	Título de autor/editor	Parte de la serie
María Guadalupe Suárez (fotógrafa)*	Fuente del Salto del agua	Positivo. Albúmina, 12.7 x 17.8 cm	Ciudad de México, ca. 1881-1883	<i>Fuente del Salto del agua, ciudad de México</i>	Álbum fotográfico de México (atribuido)
Alfred Briquet (fotógrafo) y Claudio Pellandini (editor)		Positivo. Albúmina, 12.4x19.05 cm	Ciudad de México, ca. 1885-1895	<i>Fuente del salto del agua y arcos del acueducto de Chapultepec</i>	Vistas Mexicanas (atribuido)**

Notas: *En el repositorio *Mediateca INAH* esta vista no tiene asignada la autoría, pues carece de soporte de cartón y firma. Aguayo *et al.* la identificaron como creación de Suárez en 2019. **Las vistas de Briquet fueron editadas y publicadas por distintos personajes (como Julio Michaud y Justo Sierra) y casi siempre como parte de un álbum. En el caso de esta imagen editada por Pellandini, de la que hay varias copias con y sin firma, no se precisa su adición a ninguna serie. El álbum “Vistas mexicanas” fue publicado de 1880 a 1890, por lo que corresponde temporalmente con la producción de esta vista.

Fuente: Elaboración propia con base en el estudio comparativo.

¹⁷⁰ Publicadas en Leroy y Jazzán (2017). *Alfred Briquet (1833-1926)*. México: MUNAL, p. 53 y 61.

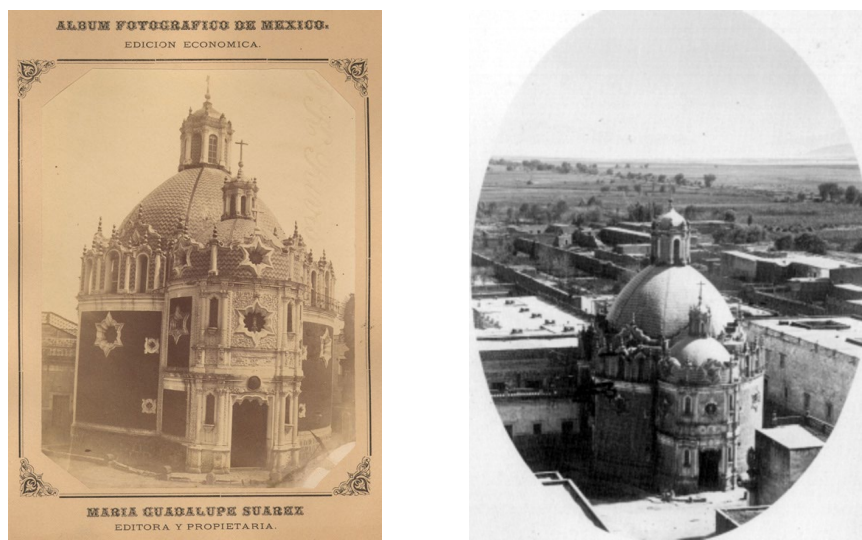
Para los fines del estudio elegí las imágenes con mayor coincidencia posible. Las vistas seleccionadas para realizar el análisis comparativo presentan en su mayoría características coincidentes con el trabajo de Suárez, según se ejemplifica en las **Tablas 15 y 16**. Además de la iglesia del Pocito, un espacio que también fue fotografiado por otros autores en la época de Suárez es la fuente del Salto del agua, especialmente esta vista de Alfred Briquet cuenta con elementos compositivos muy similares.

Según los datos observados tanto en este análisis como en los estudios previos, es necesario seguir analizando en conjunto los casos de Suárez y Briquet, pues existen similitudes importantes en los resultados que lograron. Esto provocó que varias de las vistas analizadas aquí hayan sido atribuidas con anterioridad a Briquet, pero han sido identificadas como obra de Suárez por Aguayo *et al.* (2019) a partir de la caracterización técnica que los investigadores realizaron del trabajo conocido de la fotógrafa, por lo que continuar estos esfuerzos podría resultar en la recuperación de un acervo más numeroso de María Guadalupe Suárez.

Diferencias y similitudes significativas

En los niveles sintáctico y semántico del análisis sobresalen los resultados en las categorías “composición” y “estética”, que en el caso de Suárez se alejan de la norma:

A diferencia del retrato, que busca complacer a un cliente definido, en el caso de las vistas este consumidor se vuelve genérico y más variado; por tanto, el recurso visual [de las vistas] optó por generar imágenes que abarcaran lo más posible de una escena, con una composición y una estética que privilegiaran los atributos de los objetos capturados en cada toma (Córdova, 2000: 26-27, como se citó en Carreón y Valencia, 2016: 138).

Figuras 58 y 59. Vistas comparadas de la iglesia del Pocito

Nota. Izquierda: © María Guadalupe Suárez. De la serie *Álbum Fotográfico de México*. 1881-1882, Inv. 455150. Derecha: © Julio Michaud (ed.). *Capilla del Pocito en la Villa de Guadalupe*. Ca. 1875, Inv. 426265. Ciudad de México. Colección Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN.

En esta comparativa destaca el encuadre cerrado utilizado por Suárez que, si no corresponde a la convención de incorporar el contexto del edificio mediante una toma abierta, como se indica en la cita anterior, sí logra resaltar a su manera “los atributos del objeto capturado”. Al mismo tiempo, resaltan aquí las formas de presentación del objeto: las **esquinas recortadas y el margen decorado** característicos en Suárez, frente a la mascarilla ovalada y el reencuadre de la imagen editada por Michaud. Es importante resaltar que, como se ha mencionado antes, el método que utilizó Suárez para realizar sus positivos fue la **impresión por contacto**, por lo que la vista final corresponde al encuadre que se registró originalmente en el negativo. En el caso de la vista de Michaud, el editor hizo un recorte de una vista general apaisada (similar a la que se observa en la **Figura 56**) que constituye un detalle de una imagen panorámica. De acuerdo con las aproximaciones sobre las herramientas que pudo haber usado la fotógrafa (lente normal de entre 45 y 50 grados), este último tipo de encuadre no estaba a su alcance.

Figura 60. *Vista general de la iglesia del Pocito en la Villa de Guadalupe*

Nota. “Villa de Guadalupe [antes de 1885]”. *Álbum la Capital de México; 1876-1900*. Área de Acervo Histórico Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana, México (Molina, 2013: 210).

En la vista de Suárez predomina lo **volumétrico** de la construcción, al enfatizar las curvas de las cúpulas y al representar las líneas **verticales del templo ligeramente deformadas**; mientras que en la imagen editada por Michaud, gracias al recorte, prevalece el juego de planos que forman los techos y paredes de las construcciones aledañas.

Ambas vistas están realizadas desde un nivel superior al piso donde se emplaza el edificio. En el caso de María Guadalupe Suárez, podemos saber que se ubicó sobre las escaleras de piedra que conectan (antes y ahora) la capilla del Pocito con la iglesia del Cerrito. En cambio, la imagen de Michaud se asemeja a una toma aérea, donde es posible observar algunas de las construcciones arquitectónicas que integraron la entonces ciudad de la Villa de Guadalupe. En esta última composición, la línea de horizonte es completamente visible y el eje principal de la iglesia es perpendicular a ésta, lo cual hace que ambas tomas contrasten, pues la vista de Suárez provoca el efecto de aislar al edificio de su contexto y traerlo al frente en un primer plano que desestabiliza la imagen generando **tensión**. Mientras tanto, Michaud enmarca reiteradamente al templo mediante la cuadrícula urbana, el horizonte y el suelo, e incluso el marco ovalado que

combina con la silueta superior de la construcción, lo cual dota de estabilidad a la composición.

A pesar de retratar el mismo edificio, es posible diferenciar las imágenes por la prevalencia de **formas orgánicas** en Suárez frente a las geométricas de Michaud, que, en ambos casos, fueron enfatizadas mediante la elección de los ángulos de visión desde los cuales se tomó cada fotografía. En el primer caso, esta decisión resultó prácticamente en la eliminación del fondo, que nos lleva a pensar en el fuerte interés de la fotógrafa por retratar la **especificidad del edificio**, es decir, los rasgos estéticos que caracterizan su arquitectura. Miramos en la vista de Suárez detalles barrocos en los acabados del inmueble, así como la decoración de las cúpulas que coronan el templo, hecha en talavera dispuesta en forma de zig zag para recordar el movimiento del agua.

Para Julio Michaud, en cambio, pudo ser más importante mostrar al edificio en su entorno, quizá como una manera de resaltar su función al interior de una comunidad, o también como parte de un conjunto arquitectónico que se perfilaba como espacio turístico por su poder de convocatoria. En el caso de Suárez, podemos decir que la atención se centra en el edificio como tal, mientras que en Michaud se intenta concebir este lugar como parte de la ciudad en que se encuentra, ya que al incluir las construcciones de alrededor se ofrece una especie de parámetro para conocer las proporciones o posible dinámica del espacio. Esto puede relacionarse con el tipo de público al que se dirigió principalmente cada firma: Suárez a público mexicano y Michaud a público europeo. Posiblemente la intención de la fotógrafa María Guadalupe era elaborar un registro fiel de las características de este espacio sagrado para la posteridad o para promoverlo como patrimonio nacional (noción que apenas comenzaba a atenderse en esa época), mientras que el editor Julio Michaud quería aportar la mayor información posible sobre el funcionamiento o la dinámica que ocurría alrededor de la iglesia del Pocito, para darla a conocer entre quienes se encontraban lejos de ella.

Figuras 61 y 62. Vistas comparadas de la fuente de Salto del agua

Nota. Izquierda: © María Guadalupe Suárez. *Fuente del Salto del agua, ciudad de México. Ca. 1881-1883*, Ciudad de México. Colección Felipe Teixidor, INAH-SINAFO-FN Inv. 428708. Derecha: © Alfred Briquet. *Fuente del salto del agua y arcos del acueducto de Chapultepec. Ca. 1885-1895*, Ciudad de México. Colección A. D. White Architectural Photographs, Cornell University Library, Estados Unidos de América.

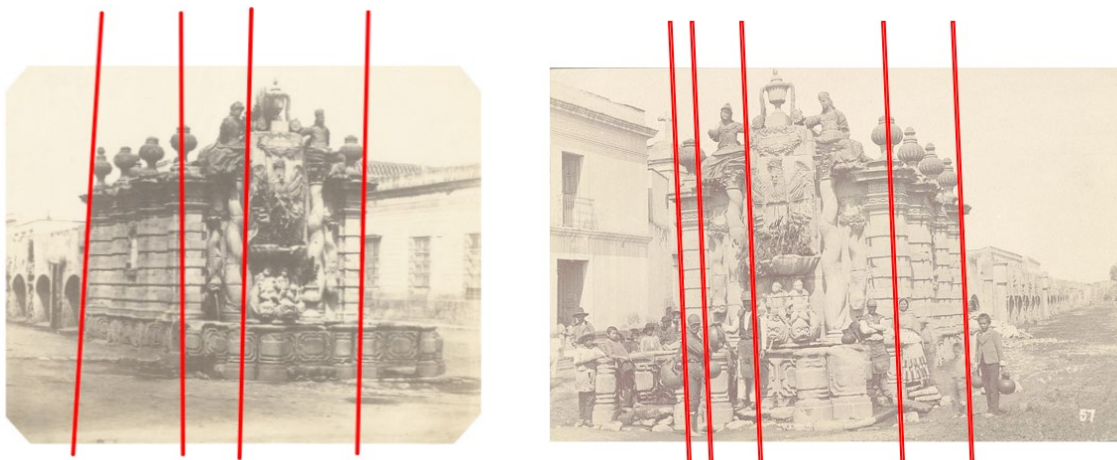
En la siguiente comparativa, realizada entre la vista de la fuente del Salto del agua tomada por María Guadalupe Suárez y la realizada por el fotógrafo Alfred Briquet (**Figuras 61 y 62**), sobresale la diferencia de las imágenes en cuanto a su claridad y definición. Por esta razón acudimos a los elementos contextuales en el nivel pragmático del análisis, específicamente a la fecha de toma, que en estas vistas se separa por un rango de 2 a 14 años, lo que nos lleva a pensar en el desarrollo tecnológico del medio fotográfico que tuvo lugar en dicho periodo como posible motivo de esta diferencia en las cualidades visuales logradas por Suárez y Briquet.

Aunque en la vista de Suárez prevalece la calidad compositiva, lo intenso del contraste lumínico puede sugerir un tiempo de exposición más largo en comparación con el que requirió la toma de Briquet, en la que incluso aparece un grupo de aguadores. Entre estos personajes (18 en total) hay hombres, mujeres y niños, en su mayoría posando. Solo un par de infantes y un adulto parecen no estar atendiendo al momento expectante de la toma, y su figura se registró barrida o transparente como resultado de la acción que realizaban en ese momento. Los movimientos que se perciben son apenas un paso o el acomodo de la posición del personaje, lo cual nos da la pauta para pensar en un tiempo relativamente corto de exposición del negativo en comparación con lo anotado para las tomas de Suárez, de entre 2 y 20 segundos.

En ambas vistas algunas de las líneas verticales están inclinadas respecto al plano visual, en el caso de Suárez, vimos antes que esta ligera variación puede deberse a la naturaleza de la lente que utilizó. Sin embargo, al presentarse en ambas imágenes, y de hecho con mayor acento en la fuente captada por Briquet, podemos pensar que la irregularidad del terreno que se muestra en ambas se extendía hasta el punto en que los fotógrafos debieron emplazar el pesado tripié y su cámara, lo que les impidió lograr una posición completamente ortogonal. Recordemos que, a pesar de que actualmente este espacio corresponde a la colonia centro de la metrópoli mexicana, específicamente al actual Eje Central Lázaro Cárdenas, en esos años la zona donde estaba la fuente del Salto del agua quedaba cerca del límite sur de la ciudad, por lo que el desarrollo urbano aún no llegaba allí.¹⁷¹

Resulta poco probable que la inclinación en la imagen de Alfred Briquet también se deba a aberraciones de la lente, pues las diagonales que forman la fuente son paralelas entre sí, mientras que en la imagen realizada por María Guadalupe Suárez estas mismas líneas internas de la construcción tienden a cambiar de dirección (**Figuras 63 y 64**). Además, al indagar en las cuestiones técnicas y observar que el formato y proceso fotográfico de las imágenes es el mismo (positivo en albúmina de entre 12 y 19 cm), la búsqueda se dirige hacia otras pistas, en este caso, las innovaciones tecnológicas de la época en cuanto a las herramientas para la toma de fotografías.

¹⁷¹ Esta fuente “[...] era la terminación del acueducto de Belén, que llevaba el agua del manantial de Chapultepec hasta el barrio del Niño Perdido, frente a la iglesia del Salto del Agua. [...] Transportaba ‘agua gorda’, llamada así por sus características saponificadoras y por las sales que contenía. Nunca se enturbiaba ni aún en tiempos de lluvia. [...] La actual fuente, ubicada en José María Izazaga y el Eje Central Lázaro Cárdenas, es réplica de la original, que se encuentra en Tepotzotlán.” (*Mediateca INAH*, 2021 <http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A321364>)

Figuras 63 y 64. *Esquema de líneas verticales en las vistas del Salto del agua*

En el periodo de publicación de estas vistas de la fuente del Salto del agua, entre 1881 y 1895, no aparecen diferencias significativas en el ramo de las cámaras, fueron las capacidades ópticas de las lentes las que aumentaron bastante. En este punto, resalta como un elemento vinculante el papel del editor de la vista que usamos para la comparación (**Figura 64**), Claudio Pellandini, mejor conocido por su labor como vitralista¹⁷² y famoso por “comercializar artículos muy originales y deseados entre la aristocracia mexicana” (Saint-Gobain, s/f: párr. 1). Esta relación cobra sentido al revisar la figura de Briquet como el “fotógrafo oficial” del Porfiriato, puesto que lo coloca como parte de esa aristocracia que tuvo a su alcance las novedades más recientes provenientes principalmente de Europa.

Como podemos vislumbrar a lo largo de esta breve revisión, el circuito de la producción comercial de vistas se caracterizó por el trabajo colectivo, ya sea por la participación en sociedad de al menos un par de fotógrafos, o de hermanos o familias enteras que adoptaron el negocio como suyo. Otra posibilidad fue la colaboración entre fotógrafos y editores, que permitió la división de trabajo, responsabilidades y costos, o la posibilidad de experimentar con un medio innovador como la fotografía gracias a la pertenencia a familias empresarias exitosas sin dificultades económicas. Los trabajos “en solitario” mayoritariamente estuvieron ligados a la contratación por parte de empresas nacionales de fotógrafos muchas veces extranjeros o con éxito ya probado.

¹⁷² Pellandini fue autor de interiores tan emblemáticos como los del Centro Mercantil (hoy Gran Hotel de la Ciudad de México) y el Edificio de Correos.

El caso de María Guadalupe Suárez sale de estos parámetros. Aunque no se conocen más vistas producidas por ella después de 1883 para corroborar si tuvo acceso a las herramientas fotográficas que iban surgiendo, las muestras que tenemos permiten saber que contó apenas con los recursos suficientes de acuerdo con su época para realizar estos objetos comerciales, aunque no sin dificultades, pues tuvo que adaptarse al uso de un solo tipo de cámara para sus trabajos al interior y al exterior de su gabinete y utilizar la figura jurídica del curador para poder laborar, entre otros inconvenientes.

Además de la cámara y los aparatos requeridos para el proceso de toma (trípí, ayudante, transporte), revelado (cuarto oscuro transportable, placas, químicos), impresión (materiales y muebles para sus dos locales), edición (impresor, redactor) y comercialización (pago de anuncios y distribución en la capital y en los estados de la república mexicana), la fotógrafa y editora debió contar con otro tipo de recursos referentes a sus capacidades intelectuales, sociales y culturales para poder desarrollar este oficio de manera individual.

Sabemos que se adiestró en al menos dos oficios (la pintura y la fotografía), pero también podemos ver sus habilidades escriturales en dos textos redactados por ella que aún se conservan impresos en las entrehojas. Allí se aprecia el dominio de Suárez respecto a algunos temas que escaparon a lo doméstico o lo religioso, ámbitos privados en los que se pretendió encuadrar a la educación de las mujeres en su época; aunque sí es posible advertir en su trabajo una tendencia hacia el tema de la religión católica, manifiesto en la presencia mayoritaria de iglesias en las vistas que conocemos.

Los casos revisados de algunos de sus contemporáneos podrían fungir como muestra de la posible pertenencia de Suárez a un sector acomodado de la sociedad, donde algunos fotógrafos tuvieron un lugar compartido como emprendedores decimonónicos por tener acceso al conocimiento y a las herramientas necesarias para tal fin, con las limitantes que hemos podido observar en el caso de la fotógrafa.¹⁷³

Sin embargo, la historia de su vida permite comprender su situación como resultado de la atención inminente que, tras la muerte de su padre, tuvo que prestar a las necesidades económicas propias y de su familia, más que del desarrollo de un interés

¹⁷³ Como el uso de un solo tipo de cámara recién comentado, una lente no sofisticada, la publicación de una edición económica de su *Álbum fotográfico de México* y la ubicación de sus lugares de trabajo.

particular en el medio fotográfico, que sin embargo pudo crecer durante su ejecución. En el siguiente apartado se incluyen algunas de las coincidencias encontradas entre los elementos que conforman la vida, obra, trabajo y contexto en que vivió María Guadalupe Suárez, que ayudan a construir los lugares de su memoria y la de su trabajo fotográfico.

Lugares de memoria en torno a Suárez y su obra fotográfica

Si bien las memorias personales son únicas e irrepetibles, uno nunca recuerda solo, siempre está inmerso en un orden colectivo que lo contiene. [...] el hombre habla –a la vez– como sujeto individual y como sujeto colectivo, entonces, cuando crea y transmite sus recuerdos, lo hace desde esa doble condición. [...]

Quando el sujeto selecciona ciertos recuerdos que lo ponen en relación con otros, estos son parámetros de identidad que resaltan ciertos rasgos de identificación grupal y al mismo tiempo de distinción con otros y que se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Hay tres tipos de elementos que pueden cumplir esta función: acontecimientos, personas y lugares, que permiten sostener un mínimo de coherencia y continuidad necesarias para el mantenimiento de la identidad. (Barela, Miguez y García, 2009: 16-18)

La serie de temas que toca el patrimonio legado por la fotógrafa María Guadalupe Suárez en su conjunto, permite la creación de múltiples redes semánticas que representan sus lugares de memoria. En este apartado se ramifican tres de dichos conjuntos, elaborados a partir del tipo de **espacios fotografiados**, los **personajes** que intervienen en la historia de la fotógrafa y las **localidades** en las que transcurrió parte de su vida. La elección de estas temáticas tiene que ver con los caminos de investigación que a lo largo de este proyecto posibilitaron conocer un poco más de la identidad de Suárez y la historia de su trabajo. Presentar cada red como lugares de memoria, tiene la finalidad de sintetizar las conexiones encontradas, mostrar las vías que aún hace falta explorar y plantear relaciones entre temáticas aparentemente lejanas que, sin embargo, pueden abrir otros caminos para la valoración identitaria de este patrimonio cultural.

Redes de contenido

Desde mi punto de vista, los lugares de memoria en el caso analizado en este trabajo se inauguran con los **espacios fotografiados**, pues a partir de ellos es posible tejer vínculos

que sostienen cierta colectividad, como pudimos observar en el capítulo 2. La repetición de sitios en las vistas decimonónicas de la capital mexicana permitió comparar la visión de Suárez con la de otros creadores de imágenes; y aunque aquí se intenta resaltar los rasgos que hacen de María Guadalupe una fotografía particular, la recurrencia del interés por determinados inmuebles en el trabajo de otros autores de su época puede leerse como el indicio de un imaginario colectivo.

Además, el interés por algunos de estos espacios prevalece hoy en día, convirtiéndolos en una especie de puente transtemporal entre la autora y quienes a lo largo de la historia han tenido alguna relación significativa con ellos. Las miradas que se conjuntan en cada edificio a través de sus distintas representaciones nos hablan de mentalidades que, a pesar de su diversidad, incorporaron dicha construcción como elemento significativo de la época que compartieron, que en algunos casos también incluye la nuestra, integrando así parte de la identidad de distintas comunidades.

La clasificación por tipo de construcción se propone como una manera de evidenciar algunos de sus usos u orígenes, con la posibilidad de insertarse en las historias particulares de cada temática.

Espacios fotografiados

→ Religiosos

- ◆ Iglesia de San Hipólito
- ◆ Iglesia del Pocito
- ◆ Iglesia de Santiago Tlatelolco
- ◆ Iglesia de San Fernando
- ◆ Iglesia del Carmen
- ◆ Iglesia de Balvanera
- ◆ Iglesia de la Santísima

→ Comercio

- ◆ Nacional Monte de Piedad
- ◆ Mercado de Santa Catarina

→ Mobiliario urbano

- ◆ Jardín de la Catedral

- ◆ Fuente del Salto del agua
- Entretenimiento
 - ◆ Hacienda de la Castañeda
 - ◆ Castillo de Chapultepec
 - ◆ Calle 5 de mayo y Teatro Nacional
- Educación
 - ◆ Casa de los Mascarones
 - ◆ Exconvento de la Enseñanza

Otro elemento que funciona como origen para los lugares de memoria son los distintos **personajes** que rodean la historia de vida y trabajo fotográfico de María Guadalupe Suárez Alarid. Antes de conocer su segundo apellido, se ubicaron en documentos parroquiales y del registro civil al menos tres homónimas que vivieron en la Ciudad de México en una época cercana a la producción de las vistas que estudiamos. En dichos documentos se mencionan diversos nombres relacionados con cada mujer llamada María Guadalupe Suárez: dos esposos y varios hijos, así como padres diferentes en los tres casos. Pero en ninguno se hallan indicios de sus actividades en torno a la fotografía.

Fue desde la fotohistoria, que hallamos el nombre de un personaje que, al cotejar en los registros antes mencionados, resultó clave para reconstruir parte de la memoria de la fotógrafa, como se ha relatado en este trabajo. Se trata de Jesús Álvarez Leal, un fotógrafo poco conocido, asociado con uno de los domicilios del estudio de Suárez en los directorios de firmas capitalinas. Álvarez también aparece en un documento relativo a Leopoldo Tenorio (quien fue esposo de la fotógrafa), donde se consigna que también fue un abogado que fungió como curador de Suárez. Gracias a esta conexión, fue posible confirmar su identidad correcta, conocer parte de su genealogía y datos como el año en que nació, su nombre completo, otros domicilios que ocupó y la fecha, hora y causa de su muerte, los cuales presenté en el primer capítulo.

Sin embargo, la vasta presencia de personajes alrededor de Suárez indica distintos caminos de búsqueda, que podrían resultar en la obtención de más datos para ampliar nuestro conocimiento sobre esta pionera de las fotografías de vistas capitalinas.

Personajes (y sus relaciones con Suárez)

- Jesús Álvarez Leal (fotógrafo con las mismas direcciones del estudio de Suárez, curador legal y testigo en su compromiso matrimonial y boda civil)
 - ◆ Leopoldo Tenorio (esposo de Suárez)
 - Rosa Linda Larriva Sánchez (bisnieta de Suárez)
 - María del Rocío Tenorio (tataranieta de Suárez)
- Justo Sierra (fundador de *La Libertad*, y editor del trabajo de Briquet)
 - ◆ Jorge Hammeken (editor de *La Libertad* en la época productiva de Suárez)
 - ◆ Agapito Silva (escribió en *La Libertad* promoviendo a Suárez)
 - ◆ Alfred Briquet (colega contemporáneo de Suárez)
- Enrique de Viralva (autor de entrehoja de la hacienda de la Castañeda)
 - ◆ Ignacio Torres Adalid (uno de los dueños de la Castañeda)
- Enrique A. Olaeta (autor de entrehoja de la iglesia de San Hipólito, arquitecto que construyó una casa para el abogado Francisco Serralde)
 - ◆ Francisco Serralde Martínez (abogado de Ignacio Torres Adalid en los juicios relacionados con los linderos de la Hacienda de la Castañeda y propiedades aledañas)

Como ha podido observarse, los personajes recién referidos están ligados con los espacios que fotografió Suárez, pero también con los textos descriptivos que acompañaron a sus vistas, con algunos acontecimientos de su vida, con las publicaciones en que se mencionó a la autora y también con ubicaciones donde transcurrió alguna etapa de su vida. Estas **localidades** ocupadas por Suárez en algún momento de su existencia constituyen el tercer y último eje para las redes de contenido presentadas aquí.

Además de los lugares fotografiados, uno de los datos sobre María Guadalupe Suárez que se conocían antes de esta investigación, fue que su estudio tuvo dos direcciones diferentes. Aquí se exploró la historia de estos espacios en relación con el circuito comercial de la fotografía, hallando que uno de ellos podría ser provisional por no

estar vinculado con otras firmas fotográficas, mientras que el otro fue ocupado por más fotógrafos después de Suárez.

La relación entre estas localidades ofreció claves para investigar etapas relevantes en la historia de María Guadalupe donde aún hay vacíos importantes, como en el caso de los posibles espacios educativos en que se formó como pintora y como fotógrafa (capítulo 1). Sin embargo, han surgido hasta ahora tres nuevas direcciones que podrían arrojar otros hallazgos: la casa donde vivió antes de casarse, el lugar donde murió y el panteón donde es posible que reposen sus restos.

Localidades (en relación con los personajes y la temporalidad)

- Chiconautla número 3 (estudio de Suárez en 1881, 1882, 1883, 1884)
 - ◆ Casa de Jesús Álvarez en 1884, domicilio como abogado en 1884-1885
- Puente del Correo Mayor número 7 ½ (casa de la firma Suárez, 1882, 1883)
 - ◆ Domicilio de Jesús Álvarez (1880, 1883, 1884)
 - ◆ Domicilio de la firma *Gómez Flores y Pacheco* (1886-1890)
 - ◆ Domicilio de la firma *Sucesor de Gómez* (1895)
 - ◆ Domicilio de la firma *Cruces y Compañía* (1899-1900)
 - ◆ Domicilio de la firma *Chávez y Hernández* (1906)
 - ◆ Domicilio de la firma *Fotografía modernista* (1906)
- San Felipe de Jesús número 2 (domicilio donde vivió Suárez en 1884)
- Segunda calle de las Delicias número 23 ½ (lugar donde murió Suárez, en 1894)
- Panteón de la Piedad (allí “se dio boleta para 5° quinta clase” a la muerte Suárez)

La exposición de estas redes significativas a partir de los espacios, personajes y locaciones que forman parte de la breve historia que conocemos sobre la fotógrafa Suárez y sus imágenes, tiene el propósito de expandir el tejido trazado a partir de la investigación documental y el análisis comparativo, para llegar desde diferentes caminos al encuentro con la fotógrafa y los lugares que su trabajo y vida tocan. Así, se pretende

mostrar y bocetar vías de investigación posibles, pero también ofrecer perspectivas temáticas para su difusión, como una manera de atender el objetivo central de este proyecto, que persigue la activación del patrimonio fotográfico de María Guadalupe Suárez.

A continuación, en el cuarto y último capítulo se desarrolla el concepto y necesidad observada respecto a la activación patrimonial del caso estudiado aquí, y se presentan algunas propuestas de contenidos digitales para difusión en la *web*, estructurados a partir de los conjuntos temáticos o redes recién expuestas.

Capítulo 4.

Activación de un patrimonio decimonónico en el siglo XXI

La fotografía es un medio de la memoria, es una de las vías de su materialidad. Como también sucede con la historia, es susceptible de desvanecerse, oxidarse, corroerse, de desaparecer por medio de la metamorfosis de agentes químicos, tecnológicos, ideológicos con los que se ha asociado a lo largo del tiempo, o simplemente por el drama del abandono o la indiferencia, pero también es un medio susceptible de rescatarse y reinventarse como una de las aventuras de la voluntad humana. (Arroyo, 2014: 33)

A partir del proceso químico de la fotografía es posible obtener una imagen-recuerdo de distintos momentos pasados. Antes de ser revelada, la placa guarda una visión que solo reaparece lentamente “como por arte de magia” mediante una serie de baños químicos. Mientras no sea tratada, la emulsión expuesta contiene una imagen latente que, si se conserva bien, puede convertirse en una especie de puente cultural e histórico entre distintas comunidades y tiempos al lograr emerger finalmente de los nitratos de plata.¹⁷⁴ Si esto no sucede, y en cambio los materiales no salen a la luz quizá por procurar su cuidado: guardados en gavetas y con medidas especiales para conservarlos el mayor tiempo posible tal como se encontraron, pero sin ser revelados; su situación queda en estanco, sin diferir mucho de un escenario en el que jamás fueron hallados.

Con esta medida, se busca dimensionar los efectos de la actividad o inactividad de los bienes fotográficos, en este caso, del patrimonio fotográfico decimonónico que legó María Guadalupe Suárez, en función de lo que hoy comunica a la población actual. Y en el proceso comunicativo la imagen latente sin revelar, o incluso ya revelado y visible su contenido, necesita ser sometida a distintos “baños” analíticos para aclarar más de un siglo de velos culturales e históricos y recuperar la imagen-recuerdo que guarda.

¹⁷⁴ Es el caso de las imágenes inéditas sobre el movimiento estudiantil del 68 (realizadas por Rodrigo Moya y Manuel Gutiérrez Paredes, “el Mariachito”, entre otros fotógrafos), que fueron dadas a conocer en 2012 por el investigador Alberto del Castillo, constituyendo una especie de reafirmación de los señalamientos al gobierno represor que en su momento fueron censurados o velados durante más de cuatro décadas. La “revelación” de estas imágenes, desde mi punto de vista, constituye su activación como patrimonio cultural fotográfico de una comunidad, al ayudar a reconstruir fragmentos de su memoria negada.

¿Por qué es necesaria la activación y cuáles son las vías para perseguirla?

[...] la memoria es una reconstrucción desde el presente más que un recuerdo, es una interacción entre pasado y presente, y está cultural y colectivamente enmarcada porque es producida por sujetos activos que comparten una cultura. Lo que no encuentra sentido en ese cuadro, se olvida. (Barela, Miguez y García, 2009: 16) [...]

Es a partir de la recuperación del recuerdo (reminiscencia-anamnesis) y su transmisión donde se va forjando la memoria colectiva, que por esto está en una permanente construcción (p. 18).

Al revisar el estatus patrimonial de las vistas de María Guadalupe Suárez, se ha observado que el ciclo de intervenciones necesarias para su tratamiento como patrimonio fotográfico presenta progresos importantes en algunas etapas. Sabemos, por ejemplo, que el material analizado está en un buen estado físico de conservación; sin embargo, al entender estos objetos como la materialidad de una memoria, resulta natural preguntarse de quién es esa memoria. Es ahí donde encontramos huecos que es necesario restaurar.

Situación patrimonial de las imágenes de María Guadalupe Suárez

La mayoría de las fotografías que integran el presente estudio forman parte del acervo del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y están ubicadas en la Fototeca Nacional (FN) en Pachuca de Soto, Hidalgo.¹⁷⁵ El INAH tiene como labor principal desde su creación en 1939, el resguardo del patrimonio cultural del país y responde a las diferentes legislaciones sobre el tema, entre otras, a la Convención de 1972 de la UNESCO, que se enfoca en la salvaguardia del patrimonio cultural o natural, que por su interés excepcional requiere conservarse como patrimonio mundial de la humanidad. Las imágenes analizadas aquí son tratadas como patrimonio fotográfico, según lo declara la página del SINAFO (2020), cuya misión se sintetiza a continuación:

[...] normar y coordinar las tareas de resguardo, conservación, catalogación y reproducción de los archivos fotográficos que el INAH y los archivos afiliados de otras instituciones [...] tienen bajo su custodia en la República Mexicana, a través de la sistematización de procesos especializados con el propósito de contribuir a la protección y difusión del patrimonio fotográfico del país.

¹⁷⁵ Existen también los 5 negativos de nitrocelulosa con imágenes de Suárez, que resguarda la FCRV (CNMH), en la Ciudad de México. Además de una fotografía de la calle 5 de mayo y el Teatro Nacional, que forma parte de la colección particular de Raúl Torres Mendoza.

De acuerdo con la documentación internacional en torno al patrimonio cultural, podemos decir que el conjunto que analizamos ahora posee cualidades de *patrimonio documental de tipo fotográfico*; sin embargo, también cabe por su temporalidad en la denominación de *monumento histórico*. Esta noción se plantea en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (2018), que dicta en su Art. 2º: “Es de utilidad pública, la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y de las zonas de monumentos.”¹⁷⁶

Esta misma Ley, en la fracción III de su Art. 36, incluye a: “los libros, folletos y *otros impresos* [énfasis agregado] en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX que por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país.” La información alrededor de las impresiones fotográficas producidas por Suárez entre 1880 y 1883, revela “la rareza e importancia” que las hace merecedoras de conservación en este sentido; además, claro, de su antigüedad.

No obstante la idoneidad planteada, el conjunto fotográfico de Suárez no necesita una declaratoria oficial diferente, pues cuenta con el reconocimiento *de facto* como patrimonio histórico al estar resguardado por el INAH, que es generalmente una de las primeras metas a perseguir en los proyectos de conservación del patrimonio. Hasta este punto, la cercanía del conjunto fotográfico que se estudia y su autora con los ámbitos mencionados (patrimonio fotográfico, patrimonio documental y monumento histórico), complejizan su tratamiento en el ámbito del rescate del patrimonio cultural.

Por esta razón, se acude a los procedimientos que la gestión del patrimonio cultural ofrece, en busca de acercamientos a la comprensión y recuperación del caso. “El imaginario discursivo siempre ha contribuido a hacer existir a México y a configurar su sentido. [...] Han dicho cómo es y sobre todo *cómo quisieran que fuera* [énfasis agregado]” (García Canclini, 2012). A partir de esta idea apoyada por pensadores como Enrique Florescano (2012), quien asevera que históricamente los grupos dominantes son quienes seleccionan y rescatan lo que más tarde se restringe como patrimonio nacional,

¹⁷⁶ Aquí la noción de monumento es entendida como cualquier objeto mueble o inmueble cuya función es rememorar el pasado. En palabras de María Luisa Lourés los monumentos, en relación con el patrimonio, son “apreciados como piezas de valor que representan la grandiosidad del pasado (histórico) que es preciso conservar” (Lourés Seoane, 2001: 142).

es posible aventurar la hipótesis de que la figura de Suárez, como la de muchas otras mujeres que aún no conocemos, escapó a los intereses de quienes hicieron el trabajo de recuperación de la *memoria histórica* compartida hoy, y construida en el tiempo a partir de instrumentos institucionales.

Ante este esquema, destaca la necesidad de identificación que genera el sentimiento de no-pertenencia en distintos sectores poblacionales, en este caso las mujeres trabajadoras o las mujeres fotógrafas, producido por vacíos, omisiones, “errores” o preferencias y modos de relatar la historia. Huecos traducidos hoy en exigencias por parte de diversas minorías, o mayorías en el caso de la población femenina, que responden al reconocimiento de lo que Guillermo Bonfil Batalla (1995) llama la *parcelación de la cultura*. Dicho fenómeno queda expuesto en relatos históricos oficiales que no reflejan “la realidad” sino algunas de sus partes, elegidas desde un espacio privilegiado de poder. Esta situación genera vacíos identitarios que requieren atención y que buscan su representación patrimonial.

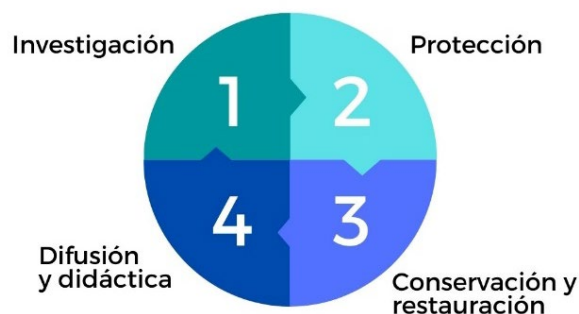
Así, encuentra cabida el interés surgido en torno a una mujer que vivió y trabajó a fines del siglo XIX; de la que sabemos gracias a las marcas que dejó impresas en los cartones que soportan a sus imágenes, que produjo y comercializó vistas de manera profesional en un país en el que aún faltaban, entre otras cosas, setenta años para lograr el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas. Frente a panoramas como éste, los estudios en torno al patrimonio cultural proponen diversos mecanismos de gestión, cuya pertinencia debe basarse en el análisis de las condiciones del bien y *de la comunidad en cuestión*. Este elemento de reciente protagonismo, la comunidad a la que el patrimonio pertenece o el público al que se dirige, es capaz de tender puentes identitarios con el bien cultural para valorarlo como tal (Florescano, 2012).

Distintas reflexiones teóricas coinciden en señalar a la cultura, como lo hace Rafael Tovar y de Teresa (2012), como un proceso vivo que requiere distintos abordajes y se transforma de acuerdo con cada época. Así también, el concepto de patrimonio cultural, fuera de la dicotomía entre lo tangible y lo intangible, ha ido más allá del bien en sí, y centra su importancia en la relación entablada con la sociedad que lo reconoce como suyo: el patrimonio no está depositado en el bien o en las personas, sino justo en medio. En esta relación, los actantes son la mejor opción para proponer intervenciones de

salvaguarda para cualquier patrimonio cultural. Por lo que es necesario actualizar la valorización de la cultura como elemento fundamental en la formación de los ciudadanos mexicanos y del mundo, pues ellos son los productores de patrimonio. En el caso que nos ocupa, dar a conocer el trabajo de esta fotógrafa entre una comunidad que pueda identificarse con ella, enriquecería las posibilidades de su resguardo y conservación.

Así, acudimos a los planteamientos de Bermúdez *et al.* (2004), quienes proponen que la intervención en el patrimonio cultural puede basarse en un proceso secuencial llamado *cadena lógica*, integrada por cuatro niveles de intervención: investigación, protección, conservación/restauración y difusión/didáctica. Bajo estos lineamientos se ensayó un diagnóstico del caso de María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas para identificar en qué nivel de la cadena lógica se requiere actuar primero.¹⁷⁷

Figura 65. *Cadena lógica de intervención en el patrimonio cultural*



Nota. Esquema de elaboración propia a partir de la propuesta de Bermúdez *et al.*, 2004.

A partir de los resultados de este ejercicio se puede decir que el caso de María Guadalupe Suárez y su obra estuvo “pausado” durante muchos años, quizá hasta 1950, cuando su firma fotográfica apareció enlistada en un libro sobre la historia de la fotografía de retrato en México (Fernández Ledesma, 1950: 155) o cuando se realizaron las reprografías de sus vistas en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Hasta antes de 2011, su situación patrimonial se percibe, desde mi punto de vista, como inactiva en comparación con materiales de otros autores de la misma época, a pesar de que sus

¹⁷⁷ La cadena lógica de intervención en el patrimonio cultural está planteada como un proceso cíclico, por lo cual a pesar de comenzar actuando, por ejemplo, en el nivel 3 (restauración), el proceso debe atravesar por la fase de difusión y didáctica (nivel 4), para luego replantear nuevas líneas de investigación (nivel 1).

fotografías se encuentran bajo las condiciones que el INAH asegura: están a resguardo, en conservación (y susceptibles a restauración en caso necesario), disponibles para investigación y realización de exposiciones.¹⁷⁸

A pesar de que estos objetos fotográficos están declarados como patrimonio fotográfico de México por pertenecer al INAH, vale la pena recordar las ideas que García Canclini (2012) propuso sobre la patrimonialización oficial de bienes culturales, que apuntan a que los bienes declarados en realidad no pertenecen a todos, aunque oficialmente eso se decreta. Más allá –o quizá menos allá– de que “pertenezcan a todos”, el ideal sería que el acceso a este patrimonio fuera más directo para quienes podrían identificarse con él, y posibilitar mediante este reconocimiento su activación y la restauración de una memoria compartida.

Ante este panorama, una de las ideas que llamó mi atención en cuanto a la conservación y restauración, es el tema de la memoria como susceptible de ser intervenida en este nivel, es decir: que la memoria también requiere conservarse y restaurarse. Este planteamiento dirigió el estudio hacia las ideas del historiador Pierre Nora y su concepto *lugares de memoria* (definido en el capítulo 2); pero ¿cómo funciona este concepto en el caso de María Guadalupe Suárez y sus imágenes decimonónicas?

La pertinencia de la exploración desde los lugares de memoria se debe principalmente a la falta de datos históricos sobre esta fotógrafa y su trabajo, que al inicio del presente proyecto eran aún menos que los que ahora conocemos. Este vacío ha dificultado un “acceso directo” al patrimonio por parte de su posible público, pues, aunque las imágenes han estado disponibles en la *web* a través del repositorio *Mediateca INAH*, la poca o errónea información sobre ellas y su autora ha limitado dimensionar sus implicaciones en diferentes ámbitos de la historia, por haber sido producidas por una mujer mexicana a finales del siglo XIX.

Así, explorar los elementos contextuales o que están al margen de los mencionados “vacíos”, permite construir estos “lugares de memoria” como espacios

¹⁷⁸ Hay que recordar que, desde las primeras publicaciones contemporáneas sobre la fotógrafa Suárez (Rodríguez, 2012 y Castañeda, 2013), sus vistas han formado parte de cuatro exposiciones, curadas por José Antonio Rodríguez en 2011, por Sergio Raúl Arroyo en 2013 y, las más recientes, por Mayra Mendoza en 2019 y por Gustavo Amézaga entre 2019 y 2020. Además, como fruto de esta investigación, sus vistas integran un espacio virtual desde octubre de 2021 en el repositorio *Memórica. ¡México haz memoria!*

ideales para establecer una visión actual de los hechos pasados a partir de pistas. Construir, mediante estos lugares, la memoria alrededor de Suárez y sus vistas, nos da la posibilidad de reconstruir al mismo tiempo nuestras historias.

Vale la pena recordar que Nora diferencia historia de memoria en el sentido de mirar a la primera como “camisa de fuerza” para la memoria, que la inmoviliza con la intención de moldear un relato histórico oficial a conveniencia ¿de quién? En este caso, podríamos mirar hacia la historia oficial de los inicios de la fotografía en México, la compendiada en estudios académicos; y más específicamente, el listado de los personajes considerados como pioneros en este ámbito.

Aquí, es posible citar, a manera de ejemplo, el caso de Agustín Víctor Casasola (México, 1874-1938). Fue pionero del fotorreportaje en México e iniciador del acervo que dio origen al Archivo Casasola, principal colección fotográfica que retrata la Revolución mexicana y parte importante de la historia de finales del siglo XIX y principios del XX en nuestro país. Es innegable la desproporción en términos cuantitativos entre su producción y la de la fotógrafa Suárez, ya que tan solo¹⁷⁹ “al morir dejó un archivo con la impresionante cantidad de casi 500,000 fotografías y un proyecto fotográfico editorial en marcha” (Berumen, 2011).

Sin embargo, este personaje comparte con Suárez ciertos rasgos de lo que actualmente llamamos autogestión cultural, que hacen posible pensar en ella, por la temporalidad de las imágenes que se tienen, como un posible modelo antecesor femenino para la reconocida figura que representa Casasola. ¿Habrá sabido de ella Agustín Víctor? No obstante esta posibilidad, hay que aclarar que un análisis patrimonial no tendría que detenerse a plantear quién ocupa el primer lugar en algún campo, sino cómo o por qué son éstas y no otras figuras las que se colocan, a partir de la construcción de una memoria histórica determinada, en dichos lugares. Pues “si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos” (García Canclini, 2012: 61).

¹⁷⁹ El “tan solo” se debe a que dicha colección fue alimentada aún después del deceso de Agustín Víctor por varias generaciones de sus familiares, que continuaron su labor. Para más información sobre Casasola consultar también las investigaciones del especialista en el tema, Daniel Escorza Rodríguez.

En este sentido, y tomando en cuenta el contexto de la fotógrafa María Guadalupe Suárez explorado más detalladamente en el primer capítulo de esta tesis, ha resultado imperante acudir a la perspectiva de género. Los primeros estudios en México con este enfoque en la historia de la fotografía –comentados previamente– son los realizados por Eli Bartra (1996), Rebeca Monroy (2000), José Antonio Rodríguez (2012) y Emma Cecilia García Krinsky (2012), así como la amplia investigación que desarrolla actualmente la fotógrafa mexicana Lourdes Almeida. Ellas y él conforman, al lado de diversas personas interesadas en el estudio de las imágenes, un grupo pionero en la fotohistoria en nuestro país.¹⁸⁰ A partir de estas disciplinas y los avances que estos estudiosos han logrado, ha sido posible extender la red significativa alrededor de la reconstrucción de la memoria que alberga el patrimonio fotográfico de Suárez.

La fotografía como patrimonio cultural requiere estudios especializados que contemplen la naturaleza visual y técnica de su lenguaje. Al respecto, Berenice Valencia (2008) aporta un modelo de análisis comparativo de vistas fotográficas desde la cultura visual que ha servido de guía y fuente de información valiosa sobre la caracterización de la fotografía de arquitectura de la Ciudad de México a finales del siglo XIX. También destaca en este rubro el abordaje de acento cualitativo que propone la artista visual y psicóloga Ingrid Fugellie (2008, 2011) o la fotógrafa e historiadora Rebeca Monroy (2004). Cuyo trabajo ejemplar de análisis visual desde la multidisciplina exige tal profundidad y compromiso interpretativo, que invita a hacer de este proyecto solo el primer paso de una tarea probablemente interminable pero satisfactoria y necesaria. Por lo cual este trabajo “cierra” con la presentación de algunas propuestas de nuevos proyectos para seguir construyendo lugares de memoria.

Para esta última parte, desde la teoría de la gestión, autores como María Pilar García Cuetos (2012) y Llorenç Prats (2005) enfatizan la necesidad de hacer accesible el patrimonio y promover una relación intensa entre el bien y la biografía de los individuos y sus interacciones para lograr su preservación. De ahí la propuesta de crear contenidos especializados a partir de los lugares de memoria en torno a Suárez, para facilitar la futura

¹⁸⁰ Sobre el concepto *fotohistoria* (abordado en el capítulo 2 de este trabajo) ver Mraz, John (2018). *Historiar fotografías*. México: Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca / Edén Subvertido; y “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”. *Cuicuilco*, 14 (41), septiembre-diciembre de 2007. México: ENAH, 11-41.

difusión de los hallazgos de la investigación mediante el uso de un sitio *web*, que promueva la interacción con el público e invite a nuevas exploraciones. Esta elección está basada en las ideas de la especialista en documentación fotográfica y audiovisual Antonia Salvador (2015), quien incluye al *software de gestión* y la *visibilidad web* entre los aspectos indispensables para la difusión pública del patrimonio fotográfico, y que a continuación se desarrolla.

🌀 Propuesta de contenidos para un sitio *web*

web

Del ing. web; propiamente 'red, malla'.

1. f. Inform. Red informática. (Real Academia Española, 2021)

Utilizar una red informática —o la *web*— para activar el patrimonio fotográfico de María Guadalupe Suárez, hace posible conciliar la naturaleza dinámica de los hipervínculos con el concepto *lugares de memoria* con que abordamos a nuestro objeto de estudio. Como se ejemplificó en el capítulo 3, parte de la información recabada en esta tesis puede organizarse en redes semánticas (personajes, espacios fotografiados y localidades) que se propone derivar, para su difusión, en los elementos denominados: **biografía**, **galería** y **mapas**, que se explican más adelante.

La salida ideal de difusión para estos contenidos es un sitio *web* que fomente una lectura dinámica mediante la interactividad, pues se busca potenciar el sentido del conjunto patrimonial de Suárez y sus vistas en los diferentes campos temáticos con los que se relaciona. Por esta razón, la propuesta consiste en adecuar contenidos para un sitio de esas características, que permita vincular de manera sencilla sus elementos internos, y que integre también acceso a sitios externos que puedan ayudar al lector a profundizar la información que le interesa. El sitio *web* se proyecta con tres páginas principales de contenido y distintas secciones vinculadas, como se muestra enseguida.

Figura 66. Página de inicio



Nota. Elaboración propia utilizando la vista del Nacional Monte de Piedad, de María Guadalupe Suárez (ca. 1881-1882). La imagen de fondo va cambiando para mostrar algunas de las vistas de la fotógrafa mientras se accede a las opciones del menú.

Biografía

El contenido de la página 'Biografía' se relaciona con la red denominada "personajes" (capítulo 3), pues la exploración de estos desembocó en hallazgos clave para reconstruir la historia de vida de la fotógrafa Suárez, como se ha podido observar a lo largo de este trabajo. Se conforma de tres secciones vinculadas:

Reseña. Resumen de la historia de vida de María Guadalupe Suárez, donde se enfatiza su papel pionero entre las mujeres fotógrafas de la Ciudad de México. El texto se basa en el "Retrato *Mignon*" presentado en el primer capítulo de esta tesis.

Cronología. Línea de tiempo con los sucesos significativos en la historia de María Guadalupe, ordenados por año y dispuestos en dos niveles: acciones de Suárez o de su familia y hechos históricos nacionales que afectaron el caso de alguna manera. También se señalan los años en que Jesús Álvarez Leal aparece en esta historia (ver **Anexo 1**).

Genealogía. Enlace al árbol familiar de María Guadalupe Suárez Alarid en el repositorio *FamilySearch*. En esta sección se integra un campo de texto para permitir al público contactarnos en caso de identificar algún parentesco con la fotógrafa.

Galería virtual

En esta página es posible visualizar la red de espacios fotografiados por María Guadalupe Suárez a través de una serie de conjuntos organizados jerárquicamente. En primer lugar, se muestra un menú con el tipo de uso de los edificios (religiosos, de comercio, mobiliario urbano, entretenimiento, educación). Al acceder a cada tipificación se visualiza una nueva galería que permite mirar cada imagen de manera independiente y a detalle. Las vistas se acompañan de información específica del edificio retratado y del objeto fotográfico (los datos proceden de las fichas elaboradas para el segundo capítulo de esta tesis). Adicionalmente, en los casos en que es posible, se añade una galería con imágenes que registran el espacio que aparece en las vistas de Suárez en diferentes épocas, con una breve explicación del contexto y datos de los registros incorporados.

Figuras 67 y 68. Páginas ‘Biografía’ y ‘Galería’

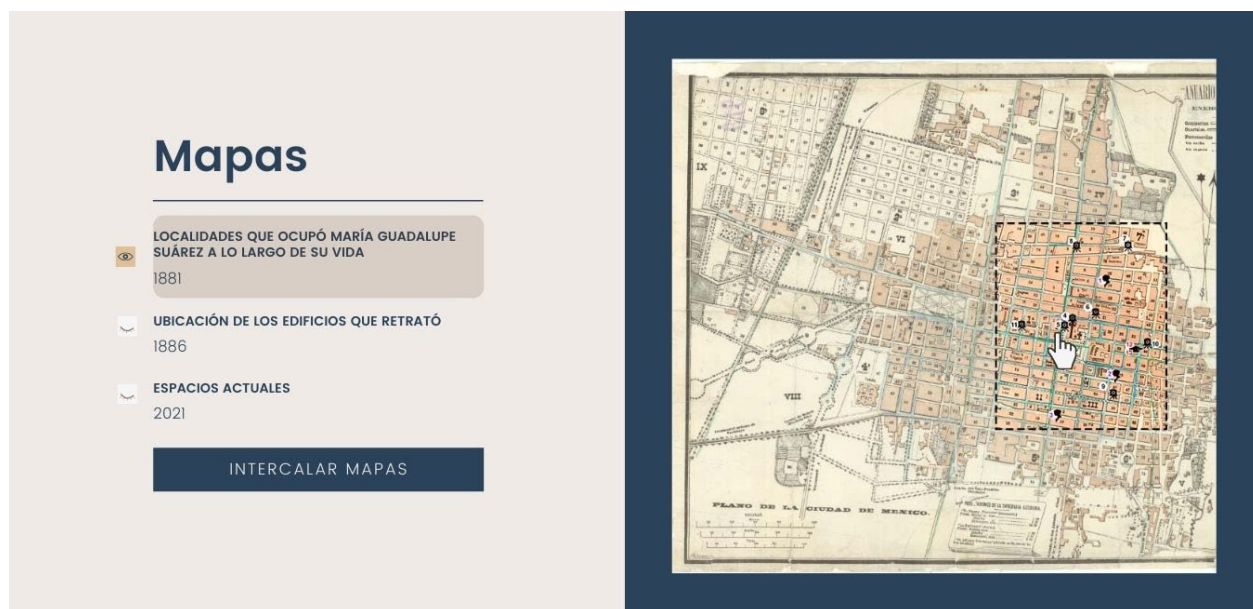


Nota. Elaboración propia con materiales antes referidos.

Mapas interactivos

En este espacio el usuario podrá manipular la representación visual de tres mapas de la Ciudad de México de los años 1881, 1886 y 2021, donde se han señalado las locaciones relacionadas con algún episodio de la vida o producción fotográfica de María Guadalupe Suárez. Es posible acercarse, cambiar de posición o ver una trasposición de planos de la capital mexicana de las tres épocas mencionadas. Al interior de estas imágenes se incorporan algunos enlaces asociados a las locaciones de Suárez, que llevan a distintas fotografías de la galería virtual del sitio. Además, algunos de estos incluirán el acceso a artículos, sitios externos o información específica sobre la ubicación señalada en el mapa; por ejemplo, información sobre las escuelas donde se piensa que estudió la fotógrafa, o el registro actual de la calle donde ubicó alguno de sus estudios. La mayoría de estas direcciones están señaladas en las **Figuras 3, 13 y 14** del presente trabajo.

Figura 69. Página 'Mapas'



Nota. Elaboración propia con mapa de 1881 referido antes.

Finalmente, se propone que el sitio *web* incluya una página denominada 'Recursos', un extracto de todos los elementos externos a los que es posible acceder al navegar e interactuar en las páginas anteriormente mencionadas. Allí se incluirían también los trabajos académicos y de difusión en torno a María Guadalupe Suárez que

se conocen, así como los repositorios donde es posible ver su trabajo o documentos que se relacionan con su historia.

Otros espacios de difusión

A lo largo de este proyecto terminal de maestría fue posible dar a conocer, en diferentes espacios, las distintas etapas de la investigación. En este apartado final se mencionan estas intervenciones, pues a partir de ellas la labor de difusión que se pretende promover aquí pudo iniciar su materialización en varios niveles. En algunos casos se trató de presentaciones ante especialistas y personas interesadas en el tema, donde se recibió retroalimentación valiosa para enriquecer el proyecto; en otros, se trató de intercambios en foros culturales que derivaron en nuevas ideas o colaboraciones para dar a conocer el patrimonio de María Guadalupe Suárez, algunas de ellas ya materializadas.

Foros académicos

Además de difundir el caso, exponer el proyecto en espacios académicos me ha permitido acceder a especialistas que han ayudado a definir y concretar esta investigación, así como a público que ha despertado inquietudes relevantes que se incorporaron en el proyecto, por lo cual agradezco a quienes hicieron estas participaciones posibles.

En primer lugar, en el marco del XII Congreso de Investigación en Historia y Antropología del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSHu) de la UAEH, y gracias a la gestión y amable invitación de la doctora Mercedes Alanís Rufino, fue posible participar en la mesa titulada “La imagen y sus usos en la historia”. También, como parte del II Coloquio de maestrantes en Patrimonio Cultural de México, en formato virtual, en el Instituto de Artes de la misma Universidad, que fue organizado por la doctora Carmen Lorenzo Monterrubio, se expusieron los primeros avances de la investigación. En el mismo Instituto se realizó una charla con estudiantes sobre el proyecto, con motivo del foro *ConversaFoto 2021*, organizado por la Academia de Fotografía, cuya gestión estuvo a cargo de los maestros Enrique Santoyo Godínez y Miguel Ángel García Rivera.

Más tarde fue posible participar en dos espacios fundados por la directora de esta tesis, la doctora Rebeca Monroy Nasr, el seminario *El sabor de la imagen* y el VI Coloquio de la *Mirada Documental*, organizado también por el doctor Alberto del Castillo. También,

gracias a la ayuda invaluable de la doctora Monroy, fue posible contactar a la fotógrafa Lourdes Almeida para compartir la información biográfica hallada sobre María Guadalupe Suárez, que fue dada a conocer en un foro especializado creado por la también maestra, el curso sobre mujeres fotógrafas pioneras *Zurciendo la historia*, de la Escuela Activa de Fotografía, sede Querétaro, aunque abierto a todo el mundo mediante el formato virtual.

La crisis sanitaria en que transcurrió la mayor parte de mis estudios de maestría, paradójicamente, constituyó un elemento clave que hizo posible algunas de estas participaciones, además de que obligó, de manera afortunada, su registro inmediato y permanencia en la *web*.

Proyecto de caminata cultural

Esta propuesta surgió a partir de la visita de nuestro grupo de maestría al Centro Cultural *el Rule* bajo la orientación de la doctora Olivia Fosado, titular de la asignatura *Gestión del Patrimonio Cultural*. Allí conocimos a la doctora Norma Silva y al equipo de trabajo del centro cultural. Durante la charla que nos brindaron sobre las actividades que desarrollan, fue posible para los asistentes comentar de manera breve nuestros proyectos de investigación, por lo que en el diálogo surgieron ideas novedosas, dentro de las cuales sobresale la propuesta de organizar una caminata cultural.

Esta caminata se refiere al diseño de una o varias rutas relacionadas con el trabajo de Suárez, para realizar una serie de visitas guiadas por la Ciudad de México, cuando la situación pandémica lo permita. Sus antecedentes son los “Paseos Culturales INAH”¹⁸¹ y dos programas culturales del *Rule*: “Urdimbres, Feminismos Decoloniales y Saberes Nómadas” o “Ruleteando, El Barrio se la sabe”. Estos proyectos constituyen un modelo a seguir y probables espacios de vinculación para la futura puesta en marcha de la caminata cultural en torno a María Guadalupe Suárez y sus vistas.

A partir del trabajo de campo realizado el 19 de septiembre de 2021, donde se recorrieron los espacios fotografiados por Suárez, es posible proponer la división del recorrido en **tres etapas**: los lugares conectados de norte a sur de la Ciudad (el templo del Pocito, la iglesia y convento de Santiago Tlatelolco, la iglesia de San Hipólito y la de San Fernando). La segunda etapa, más larga, puede conformarse por los espacios que

¹⁸¹ <https://paseosculturales.inah.gob.mx/>

van de poniente a oriente cruzando por el zócalo capitalino (la casa de los Mascarones, las iglesias de San Fernando y San Hipólito, la calle 5 de mayo, el Monte de Piedad, la Catedral Metropolitana, el exconvento de la Enseñanza, la plaza de Santa Catarina, el templo del Carmen, el estudio de Suárez en República de Colombia, la iglesia de la Santísima, el estudio de Suárez en Correo Mayor y la iglesia de Balvanera).

La tercera y última etapa podría dividirse a su vez en salidas independientes para espacios que están más alejados y no conectados directamente, como el espacio en Mixcoac donde estuvo la hacienda de la Castañeda y el lugar en Amecameca donde se conserva la fachada del antiguo manicomio; o el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México, donde fue trasladada la fuente original que se ubicaba y dio nombre a la zona que hoy conocemos como Salto del Agua.

Para llevar a cabo esta propuesta se requiere diseñar al menos dos guiones museográficos a partir de las características del patrimonio fotográfico y del patrimonio arquitectónico que involucran las vistas arquitectónicas, incluyendo en ambos casos la reseña biográfica de Suárez. Dichos guiones serán adaptados de acuerdo con las características del público al que se dirija la actividad en cada ocasión, lo cual involucra un estudio de público previo.

Exposición virtual en ‘Memórica. ¡México, Haz Memoria!’

Como parte de las prácticas profesionales que exige la maestría, fue posible colaborar de enero a julio de 2021 en las actividades del repositorio *Memórica ¡México, Haz Memoria!* gracias al apoyo y orientación de la doctora Gabriela Pulido Llano, directora general de la Coordinación de Memoria Histórica y Cultural de México. En este proceso, la doctora Pulido y la historiadora María Ivonne Charles Hinojosa impulsaron la integración de la colección de la fotógrafa María Guadalupe Suárez, compuesta por algunas de sus vistas arquitectónicas y otros materiales en torno a ella y al tema de las mujeres fotógrafas pioneras.¹⁸² Con este fin, se realizaron las actividades solicitadas por el personal del repositorio: redacción de texto introductorio, mapeo de recursos, optimización de representaciones digitales y selección de materiales complementarios.

¹⁸² Recursos procedentes de: *Mediateca INAH*, colecciones particulares de Gustavo Amézaga y de Raúl Torres y revistas *Alquimia* y *Secuencia*.

Texto introductorio para exposición virtual

La memoria de María Guadalupe Suárez, nuestra memoria

María Guadalupe Suárez Alarid fue una fotógrafa y editora mexicana de finales del siglo XIX. Es considerada una de las primeras mujeres en montar un estudio fotográfico en la Ciudad de México, en 1880. Resalta el dato curioso de que ella construyó los muebles y artefactos para su estudio con sus propias manos (*La Libertad*, 21 de enero de 1881). De su obra sólo se conserva una pequeña parte: 17 fotografías de su serie titulada Álbum Fotográfico de México. Estas imágenes nos muestran edificios de la época y corresponden al género de las “vistas arquitectónicas”.

Por su nombre “Guadalupe Suárez”, se pensó durante mucho tiempo que era un autor varón, al menos hasta 2011, según cuenta la investigadora Laura Castañeda, quien la rescató como figura pionera entre las fotógrafas mexicanas capitalinas. En 2019 un grupo de especialistas (Aguayo, Valencia y Carreón) determinó que al menos cinco imágenes sin firma, dos de ellas atribuidas a Alfred Briquet, fotógrafo de la misma época, son realmente obra de María Guadalupe, ya que las cualidades técnicas y compositivas son muy parecidas a las de la autora.

El caso de Suárez destaca por la dificultad que debió entrañar para una mujer mexicana - quizá con corsé, vestido largo y peinado alto, como dictaba la moda de la época- dedicarse a fotografiar edificios en la década de 1880. En aquel tiempo la fotografía como profesión y sus formatos más exitosos, como la carta de visita y las vistas, fueron campos dominados por autores varones, y además extranjeros, pues en esa época apenas comenzaban a ganar reconocimiento los autores mexicanos.

La singularidad de esta presencia femenina aumenta cuando se piensa en todo lo que implicaba realizar su trabajo: recorrer las calles de la ciudad, trasladar equipo pesado, capacitarse en el uso de nuevos artefactos y técnicas cuando la educación de las mujeres era muy limitada, invertir en un establecimiento siendo huérfana, promocionar sus vistas y, además, firmar como autora, editora y propietaria del estudio fotográfico. Todo esto, en el contexto del México decimonónico que, aún en la capital del país, permaneció renuente a los cambios que comenzaban a gestarse en torno a los derechos y autonomía de las mujeres; ya que, en aquel tiempo, éstas estaban supeditadas al padre, al abuelo, al tío, al hermano, al esposo, al hijo o incluso a un párroco.

A 140 años de la primera publicación conocida de una fotografía de María Guadalupe Suárez, la intención de nombrarla en su rol disruptivo como pionera en la producción y edición de vistas por parte de mujeres, y visitar ciertas partes de la Ciudad de México y su patrimonio arquitectónico a través de su mirada, obedece a la necesidad de reconstruir nuestra memoria a través de la revelación de la suya. “Hacer memoria” juntas para recuperar la visión de esta mujer, cuya obra visibiliza su experiencia y, al mismo tiempo, nos visibiliza también como herederas de ella y de muchas otras mujeres cuyos rostros aún no conocemos, pero cuyos aportes nos soportan.

Mapeo de los recursos y optimización de las representaciones digitales. Este proceso comenzó con la capacitación otorgada por parte del personal de *Memórica*, particularmente de la subdirectora de Enlace y Concentración, María Ivonne Charles Hinojosa, a quien agradezco su generosidad, apoyo y paciencia. Algunos índices de catalogación utilizados en el mapeo coinciden con las categorías de análisis aplicadas en el estudio de las imágenes mostrado en el capítulo 3, por lo que hubo oportunidad de cotejar y corregir algunas especificaciones antes no consideradas. La especificidad de la información solicitada sirvió para tener una idea más amplia sobre la dinámica posible entre los datos y quienes acceden a ellos mediante un repositorio. Por ejemplo, un elemento que me parece importante subrayar de esta parte del proceso, es la correcta designación de palabras clave, que resultan fundamentales para facilitar o entorpecer el acceso, mediante diferentes motores de búsqueda, a los materiales publicados en la *web*.

Figura 70. Captura de hoja de cálculo. Mapeo de colección María Guadalupe Suárez para *Memórica ¡México, Haz Memoria!*

MGS2021_junio28

.xlsx

☆

📁

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

📄

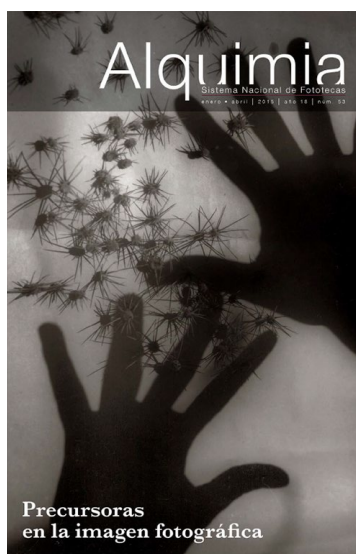
📄

📄

Nota. El mapeo o catalogación se realizó de acuerdo con las normas y guías del repositorio de *Memórica*. La información sobre las vistas compendia lo designado en la *Mediateca del INAH* (su repositorio de origen), las investigaciones de Laura Castañeda, las propuestas del grupo de Fernando Aguayo, Daniela Carreón y Berenice Valencia, y los hallazgos de la presente investigación.

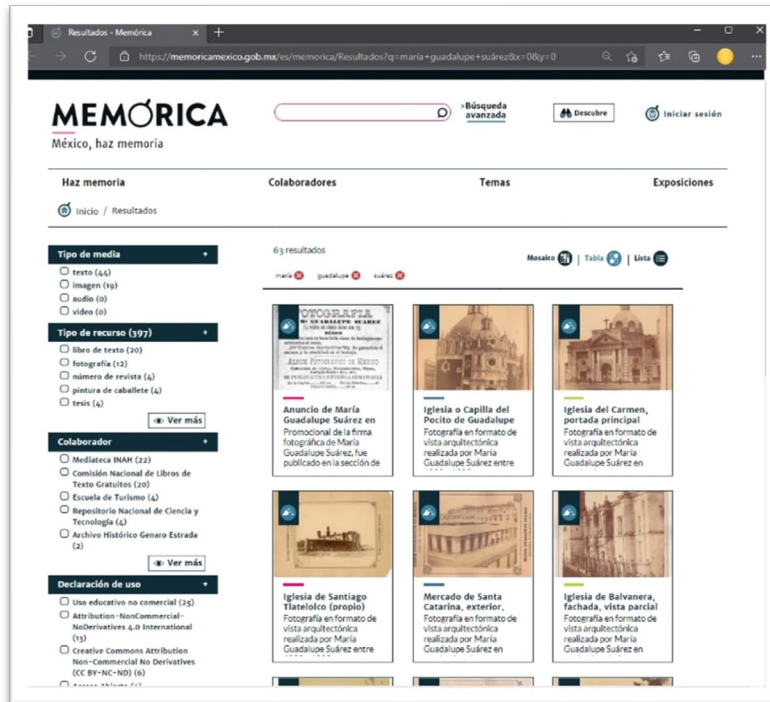
Selección de recursos complementarios. Como una manera de ofrecer información adicional al visitante de la exposición virtual y fomentar así la extensión de las redes de significado a partir de la fotografía y sus imágenes, se incorporó el anuncio publicado en 1883 en el *Anuario Universal* editado por Filomeno Mata (**Figura 5**), que pertenece a la colección de Gustavo Amézaga Herias; también se integraron los artículos: “María Guadalupe Suárez. Fotógrafa de vistas” de Laura Castañeda García (2015) y “Mujeres en el proceso fotográfico, 1880-1950” de Rebeca Monroy Nasr (2000). Así como el número 53 completo de la revista *Alquimia* (2015), dedicado al tema “Precursoras en la imagen fotográfica”.

Figura 71. Portada del número 53 de la revista *Alquimia*



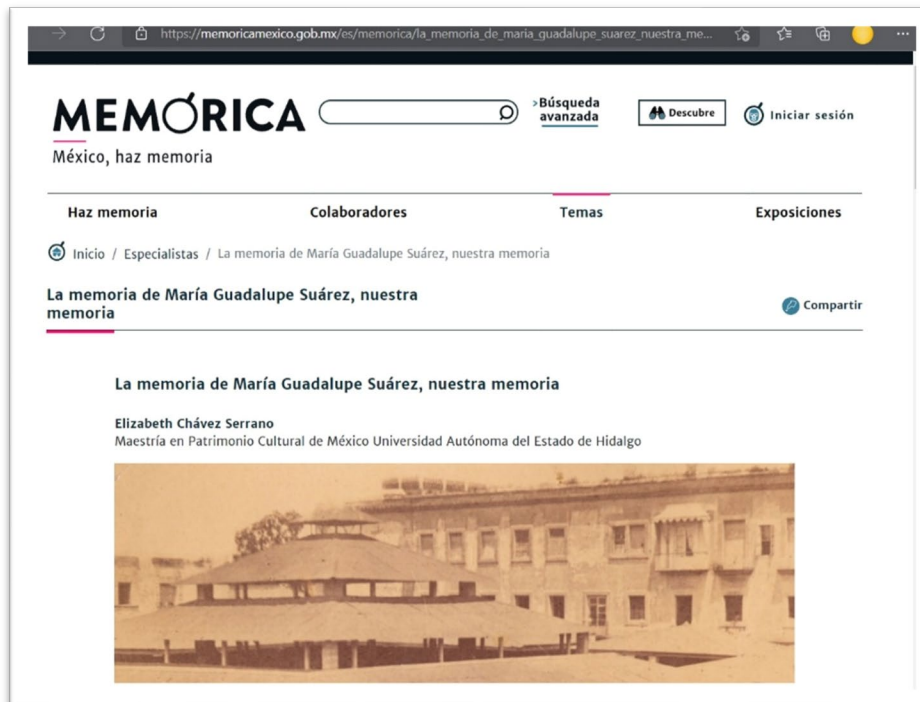
La mayoría de los materiales propuestos para integrar la colección de la fotógrafa Suárez se encuentran publicados en el repositorio desde octubre de 2021 (**Figura 72**) y 9 de las vistas fueron incorporadas en conjunto con el texto elaborado para presentar dicha colección. La publicación lleva el título de “La memoria de María Guadalupe Suárez, nuestra memoria” y aparece en la sección “Temas → Especialistas” del repositorio *Memórica* desde diciembre de 2021, la cual puede consultarse en la siguiente URL: https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/la_memoria_de_maria_guadalupe_suarez_nuestra_memoria (**Figura 73**).

Figura 72. Recursos de la colección 'María Guadalupe Suárez' en Memórica



Captura de pantalla. Resultados de la búsqueda “María Guadalupe Suárez” en repositorio *Memórica*.

Figura 73. Artículo sobre María Guadalupe Suárez en Memórica



Captura de pantalla del artículo en el repositorio de *Memórica*.



Así, a partir de los trabajos previos y del realizado durante este proyecto sobre María Guadalupe Suárez, esperamos que su memoria haga eco junto a otras figuras que poco a poco van encontrando su lugar significativo entre diversos sectores de la población que habita el siglo XXI. Esto, para poder transmitir la riqueza de las historias que encierra la red comenzada hacia 1880 por Suárez en sus vistas, y que esperamos transite en la red global que actualmente es camino obligado para construir la memoria de las personas.

Conclusiones

Historiar las imágenes de María Guadalupe Suárez Alarid a partir de las pistas que contienen, resultó fructífero en esta investigación, ya que se identificó su segundo apellido y con él su edad, parentescos, algunos hechos de su vida y la forma en que murió. El hecho de perder a su padre siendo una mujer aún menor de edad legalmente (aproximadamente a los 22 años), fue quizá el empuje que la llevó a “dejar descansar los pinceles” para instruirse en un oficio que sería más redituable que la pintura, la fotografía. Convirtiéndose así en la primera propietaria de un estudio fotográfico en la Ciudad de México, de la que hay registro hasta ahora.

Quizá debido al contexto de poco o nulo reconocimiento social al trabajo de las mujeres en el siglo XIX, no se ha encontrado un documento que registre datos acerca de la educación que tuvo María Guadalupe Suárez. Aunque aquí se realizó un ejercicio de vinculación entre los acontecimientos biográficos de Suárez y las posibilidades formativas que entonces había en la Ciudad de México, el apartado de su formación pictórica y fotográfica es un punto pendiente de investigar.

En el ámbito de la comercialización de sus fotografías, los datos que conocemos son aportados principalmente por la hemerografía de la época. Cabe destacar aquí la cuestión sobre la relación entre María Guadalupe Suárez y los medios donde sabemos se dio a conocer sus labores fotográficas. La forma en que produjo sus vistas y algunas de las razones para hacerlo, así como su aporte a la sociedad trabajadora mediante la realización de retratos a precios accesibles, y el hecho de sostener económicamente a su familia y a sí misma, fueron temas no solo manifestados sino elogiados en periódicos como *La República*, *La Tribuna* y *La Libertad*, hasta donde conocemos.

Por otro lado, la revisión del contexto de esta última publicación y de los directorios comerciales del *Anuario Universal*, donde además publicó un anuncio de su firma, y de la *Nueva Guía de México*, donde estuvo incluida hasta 1885, desemboca en la pregunta sobre si Suárez compartía o no los idearios de estos medios y por qué la acogieron de este modo cuando el contexto que pudimos ilustrar en que transcurrió esta parte de su vida no reconocía a las mujeres como ciudadanas y censuraba su presencia pública. Quizá una de las vías de respuesta esté marcada por la alusión en estas publicaciones a

la figura de su padre, José Manuel Suárez, de quien aún no sabemos más que los elogios a su pensamiento liberal anotados allí.

El contexto laboral en que se desarrolló la fotografía permite revalorar el papel pionero que tuvo respecto a la participación de otras mujeres en la realización de vistas fotográficas. Aunque aparece como la primera mujer fotógrafa que fue propietaria de un estudio fotográfico en la Ciudad de México, su caso puede ser un indicador de que hubo otras mujeres realizando actividades que en su época no eran reconocidas socialmente, como también podemos confirmar con los nombres que los esfuerzos de múltiples investigadoras e investigadores han sacado a flote.

Su casamiento en el contexto de finales del año 1884 (matrimonio religioso) y principios de 1885 (unión civil) resultó paradójico, ya que con él ganó la protección o seguridad que brindaba el matrimonio a las mujeres, pero al mismo tiempo disminuyó su capacidad legal. Pues al no contar con “la edad de completa mayoría femenina” (treinta años), debía solicitar licencia a su marido para realizar transacciones legales o poseer establecimientos mercantiles. Una cuestión pendiente será seguir insistiendo en la búsqueda y contacto con la familia descendiente del matrimonio Tenorio Suárez. Hasta el momento, se puede saber que, de sus cinco embarazos, al menos un hijo y dos hijas sobrevivieron y formaron una familia. Cuando María Guadalupe Suárez murió, su hijo Leopoldo Joaquín tenía 7 años, Concepción Agustina, 4 y María Leonor, 1. No sabemos si será posible hallar algún tipo de memoria sobre la fotografía entre su prole, de la cual hemos ubicado 5 posibles tataranietos, pero su “reencuentro” simbólico daría lugar a una vinculación identitaria primigenia entre esta mujer decimonónica y su familia.

Las vistas que constituyen su legado dan fe de la existencia de María Guadalupe Suárez y de las peculiares actividades que realizó siendo mujer en su época, pero también aportan información sobre temáticas más generales, que pueden despertar interés para distintas personas. Esta es la razón por la que al menos unas pocas de las imágenes que realizó han sido resguardadas y en algunos casos exhibidas a razón de diferentes temas: el patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México, el papel de las mujeres en el oficio de la fotografía, la historia de México, la historia de la fotógrafa María Guadalupe Suárez, la caracterización técnica de su trabajo, la historia de los mercados capitalinos y la historia de la fotografía en la capital mexicana.



Las vistas de los espacios que se “visitan” en el segundo capítulo funcionan como un registro de lo que a finales del siglo XIX la fotógrafa María Guadalupe Suárez consideró “digno” de ser fotografiado, descrito y con ello preservado. Las fotografías resultantes constituyen un objeto patrimonial. Tanto los edificios, como las imágenes y los textos son testimonio de la autora María Guadalupe Suárez, de su posición en el mundo (contexto) y de su propia percepción acerca de los espacios que capturó. Estos elementos juntos, integran una unidad significativa, que permite trazar diversos lugares de memoria en torno al patrimonio de la fotógrafa. Con esta visita se dio un paso hacia dicho objetivo, mediante comenzar a historiar sus imágenes desde distintas fuentes.

Para reforzar la identificación de estos espacios se acudió a los sitios que Suárez visitó, para registrar fotográficamente su situación actual. De esta manera, se intenta, por un lado, acercarse remotamente a la experiencia de la fotógrafa al recorrer la ciudad y capturar determinados lugares, para dimensionar las dificultades que ello debió implicar en su época. Por otro lado, añadir los registros actuales al lado de las vistas de más de un siglo de antigüedad en el capítulo 2, busca facilitar el reconocimiento de las construcciones que protagonizaron estas vistas de finales del siglo XIX por parte de habitantes de este siglo, signados por la predominancia de la cultura visual, que nos permite asociar determinadas características en dichos espacios, como los colores, estilos, contexto, transeúntes, ambiente e incluso el clima, entre otros elementos visibles, con lugares de memoria vigentes, como el centro histórico de la Ciudad de México o los lugares de culto o de comercio.

Los textos impresos en las entrehojas que acompañan a siete de las vistas analizadas permitieron contextualizar distintas dimensiones del trabajo de Suárez, pues además de construir estas imágenes, María Guadalupe registró por escrito (como autora o editora) datos que le pareció relevante acopiar de cada edificio. En los casos revisados destaca su conocimiento sobre las órdenes religiosas, sus saberes en torno a los materiales de construcción, la movilidad de los habitantes de ciertos espacios por la Guerra de Reforma, las personas que colaboraron con ella en la redacción de textos o

los personajes a los que alude en las entrehojas y la historia de algunos de los edificios.

Un punto en común entre algunas de las construcciones (la iglesia del Pocito, la del Carmen, el mercado de Santa Catarina, la hacienda de la Castañeda y la iglesia de Santiago Tlatelolco) es que fueron remodeladas cerca de la fecha de toma de la vista por parte de María Guadalupe Suárez. Lo cual puede señalar un interés por documentar los cambios físicos de dichos bienes. Pero, al mismo tiempo, varias de sus imágenes reflejan otras transformaciones que están vinculadas con los cambios sociales, económicos y técnicos iniciados en los primeros años del Porfiriato y continuados en el gobierno gonzalista. Por ejemplo, la entrada de agua potable, con la que aumentó la calidad de vida y la demanda de productos y servicios en zonas de la ciudad donde antes no había; la ampliación de las rutas del ferrocarril, que permitió mayor movilidad a la población capitalina; las modificaciones en la traza urbana de acuerdo con el ideal de modernidad francés; la extensión del servicio público de luz; y la construcción de la aduana.

Además, en las entrehojas de la iglesia de San Hipólito, del Carmen y de Balvanera, es posible relacionar los datos relatados sobre la movilidad de las órdenes religiosas con las Leyes de Reforma. También es factible conocer a través de los escritos, algunos personajes de los cuales Suárez tenía información específica, como el “primer ingeniero de la ciudad C. Antonio Torres Torija” (Suárez, 1882) o algunos de los y las propietarias de los edificios. Así como los antiguos nombres de las calles del centro histórico de la capital mexicana.

Los casos de las impresiones positivas sin soporte secundario o la vista que pertenece a una colección particular, permiten resaltar la necesidad de continuar el análisis acucioso que se ha hecho por parte de otras investigadoras o grupos de estudio sobre el trabajo de María Guadalupe Suárez. Pues desde la materialidad de sus fotografías, ha sido posible identificar más obras de su autoría. Conocer estos hallazgos permitió ampliar las posibilidades de lectura en este estudio, conectar algunos cabos sueltos en torno al periodo de producción de la fotografía (1880-1883) y afirmar su particular estilo, pero también abre la cuestión sobre posibles cambios en su proceso técnico, al ver ligeras pero significativas diferencias en la solución final de las imágenes del periodo final de su actividad profesional.



Las investigaciones previas sobre María Guadalupe Suárez constituyen un avance importante en el sentido de dar a conocer su nombre y los trabajos que realizó como fotógrafa y editora en el ámbito de los estudios sobre historia de la fotografía. Además, la caracterización técnica de su obra ha permitido conocer cada vez más vistas de su autoría, por lo que gracias a dichos adelantos, en este estudio fue posible ampliar la información mediante analizar algunos de los ítems no abordados antes. Al mismo tiempo, se revisaron propuestas metodológicas de análisis de imágenes, con la finalidad de complementar o añadir elementos que resultaban necesarios en el caso concreto de las vistas de Suárez.

Así, fue posible compendiar los datos y tendencias más frecuentes en el trabajo de Suárez para tener una visión concentrada de los mismos y conectar variables ya existentes y nuevas con rasgos contextuales, teniendo como referencia el trabajo de otros fotógrafos de la época. Más que aportes, los resultados del estudio permiten plantear nuevas dudas que espero generen caminos para investigaciones futuras. Entre las diferentes “pistas” encontradas en este sentido se encuentran: la marca del papel que Suárez utilizó en una de sus imágenes, *BFK Rives*; las posibles razones del diseño impreso en los soportes secundarios y su relación con los años de publicación de las vistas. También, aunque se conoce el nombre de dos colaboradores de Suárez que escribieron una entrehoja para dos de sus vistas, sería interesante saber si para los textos que no están firmados hubo otras personas involucradas o fue la misma fotógrafa quien las escribió. Quizá aquí un análisis de los textos pueda despejar o profundizar la duda. Esto podría también aportar información sobre la formación de Suárez o sobre cómo accedió a los conocimientos específicos que anota en sus escritos.

Destacan también en el análisis las elecciones más comunes de María Guadalupe Suárez respecto a las cuestiones compositivas de la imagen. Pues el tipo de encuadres y formatos que ella utilizó, permiten leer un interés distinto al puramente de registro arquitectónico. Su visión parece más interesada en la dinámica entre la construcción arquitectónica y las funciones del espacio que ocupa, quizá como fruto de los cambios que se estaban generando por parte del gobierno en esos años.

En el análisis comparativo resalta la presencia de Alfred Briquet, fotógrafo al que anteriormente se le atribuyeron algunas de las imágenes que Suárez realizó. También el trabajo de edición de Julio Michaud y de Claudio Pellandini, que, en comparación con el de María Guadalupe Suárez, ha sido ampliamente conservado en cuanto a cantidad de vistas asociadas a ellos. Resalta aquí, desde mi punto de vista, la posición socioeconómica de los editores, que les permitió acceder a los materiales y herramientas más variadas y recientes de su época. Lo que sabemos de la fotógrafa puede ubicarla en un estatus social alto, pero, dentro del mismo ámbito, la producción que le conocemos resulta un tanto austera, tanto por el resultado visual que obtuvo como por la presentación final que le dio a su serie y el público al que se dirigió. Sin embargo, no debemos olvidar que este conjunto lo describe la propia autora como su “edición económica”, por lo que sería interesante poder observar cómo fue una edición completa y original para poder equipararlas con la de los otros editores.

Con esta visión de conjunto es posible definir algunos puntos de conexión para estudiar el caso como los lugares de memoria de la fotógrafa y su trabajo. Aquí se presentaron tres ejes principales a manera de ejemplo para la construcción de estas redes de significado: los espacios fotografiados, los personajes alrededor de Suárez y las localidades que ocuparon los edificios y la propia fotógrafa.



Revisar la situación de la fotógrafa María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas desde los estudios del patrimonio cultural, condujo a identificar la necesidad de difundir el caso como una manera de activar este patrimonio. La activación tiene que ver con fomentar la identificación de determinado sector de la población con los bienes patrimoniales de la fotógrafa. En este sentido, el diseño de redes de contenido es una propuesta de acercamiento por distintas vías, con la finalidad de llegar de manera significativa a más sectores. Entre los espacios de difusión adicionales a la propuesta de contenidos digitales para una página *web* resalta la conformación de la colección de la fotógrafa en el repositorio *Memórica*, pues se trata de un canal con características semejantes al de la propuesta.

Sin embargo, durante el desarrollo de la maestría fue posible recabar información y diseñar materiales que pueden utilizarse para la puesta en marcha de la propuesta original y de las ideas que surgieron en el camino. Este punto es la invitación final, desde mi trabajo, para continuar exponiendo el caso de esta fotografía con la finalidad de despertar el interés suficiente para seguir reconstruyendo su historia.



Fuentes

Archivos

FN	Fototeca Nacional - INAH
HNM	Hemeroteca Nacional de México - UNAM
FCRV	Fototeca Constantino Reyes-Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) - INAH
MMOB	Mapoteca Manuel Orozco y Berra - Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (SIAP).
CGAH	Colección Gustavo Amézaga Heiras
CRTM	Colección Raúl Torres Mendoza

Entrevistas

Gustavo Amézaga Heiras, por Elizabeth Chávez Serrano. 9 de diciembre de 2020 y 27 de abril de 2021, a través de llamadas telefónicas.

Laura Castañeda García, por Elizabeth Chávez Serrano. 13 de agosto de 2020, a través de videollamada.

Silvana Berenice Valencia Pulido, por Elizabeth Chávez Serrano. 5 de julio de 2021, a través de reunión virtual grabada (plataforma Zoom).

Hemerografía de la época

Anuario Universal (1883, 1884, 1885-1886), México.

- Mata, F. (ed.) (1883). "Fotografía de M^a Guadalupe Suárez". Avisos.

La Libertad (1881), Ciudad de México.

- Hammeken, J. (ed.) (enero 21). "La Srita. Guadalupe Suarez". Núm. 12, Año 4, p. 3.
- Silva, A. (enero 23). "La educación de las mujeres". Núm. 12, Año 4, p. 2.

La República (19 de enero de 1881), Ciudad de México.

La Tribuna (20 de enero de 1881), Ciudad de México.

Compañía Litográfica y Tipográfica, S.A. (s/f). "Nomenclatura actual y antigua de las calles de la Ciudad de México. 1889-1900." Plano oficial. México. *Documentos relativos al Distrito Federal* (1865), Ciudad de México.

- Figuerroa Doménech, J. (1899). *Guía general descriptiva de la República Mexicana: historia, geografía, estadística, etc.*, Tomo II. Estados y territorios Federales. México: Ramón de S. N. Araluce.
- Paz, I. y Tornel, M. (1882). *Nueva Guía de México*, Ciudad de México.
- Paz, I. (1885). *Nueva Guía del Viajero en México*, Ciudad de México.
- Pérez, J. (1882). *Almanaque Estadístico de las Oficinas y Guía de Forasteros y del Comercio de la República 1881-1882*, año sexto. México: Imprenta del Gobierno de Palacio.

Leyes y reglamentos

- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (2018). México.
- Código Civil de México (1879). *Colección de códigos civiles americanos y europeos*. Tomo I. Madrid: F. Góngora y Compañía.

Biblio-hemerografía

- Aguayo, F. (mayo-agosto de 2008). "Imagen, fotografía y productores". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* (71), 133-187. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- _____ (enero-abril de 2018). "Lorenzo Becerril, fotógrafo de los ferrocarriles mexicanos". *Dimensión Antropológica*, año 25, (72) 173-196. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Aguilar, A. (2015). "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*, 36 (141), 161-187.
- Alfaro, H. y Raya, G. (coords.) (2019). *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas*. México: UNAM.
- Aguayo, F; Valencia, B. y Carreón, D. "Documentando fotografía, perspectivas y entrecruces interdisciplinarios para la investigación", 5-32.
 - Sánchez Vigil, J. M. "Los reversos de las fotografías como fuente de información. Metodología para el estudio de la fotografía", 416-434

- Allier, E. (2008). "Los *Lieux de mémoire*: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria". *Historia y Grafía* (31), 165-19. México: Departamento de Historia.
- Álvarez Garibay, J. M. (2011). *Letrados de finales del siglo XIX y principios del XX: los científicos* [tesis doctoral].
- Álvarez Juárez, T. S. (2019). "San Hipólito, un espacio de devoción y enunciación política para los sanjudereros en la Ciudad de México". *Rev. Ciencias Sociales* (164), 145-163 (II) ISSN: 0482-5276
- Amézaga, G. (mayo-agosto de 2012). "Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX". *Alquimia* (45): Interiores, 56-75. México: SINAFO/INAH.
- _____ (2020). "Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (117) vol. XLII, 9-49.
- _____ (inédito) "Directorio de fotógrafos de la República Mexicana, 1860-1913".
- Aparecida de Souza, M. A. (2019). "Territorio usado, rugosidades e patrimonio cultural: ensaio geográfico sobre o espaço banal". *PatryTer*, 2 (4).
- Arnal, A. (1998). "Construyendo símbolos - fotografía política en México: 1865-1911". *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 9 (1).
- Arrom, S. M. (23 de mayo de 1981). "Cambios en la condición jurídica de la mujer mexicana en el siglo XIX". *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. México: UNAM.
- Báez Macías, E. (1993). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Cuarta Parte, 1867-1907 (I)*.
- _____ (2002). *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)* [tesis doctoral]. México: UNAM.
- Bazant, M. (2006). *Historia de la educación durante el porfiriato* (6a reimpresión). México: Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Barela, L.; Miguez, M. y García Conde, L. (2009). "Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordarla". Buenos Aires: Dirección General Patrimonio / Instituto Histórico.
- Bartra, E. (primavera de 1996). "Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González". *Política y Cultura* (6), 85-109. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

- _____ (2012). "Un siglo... las mujeres. Retazos de historia". García Krinsky, Emma Cecilia. *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910 -2010*, 55-65. México: CONACULTA.
- Bermúdez, A.; Arbeloa, J. V. M. y Giralt, A. (2004). "La cadena lógica de intervención en el patrimonio" (Cap. 1). *Intervención en el patrimonio cultural: Creación y gestión de proyectos*, 19-63. Editorial Síntesis.
- Berumen, M. Á. (1 de diciembre de 2011). "El 3,6% del archivo fotográfico que colonizó el imaginario de una nación". *Caravelle* (97) [en línea].
- Bittencourt, J. y Carrillo, P. (mayo-agosto de 2014). "A través del lente del explorador: una aproximación al álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*, de Désiré Charnay." *Boletín de monumentos históricos*, tercera época (31), 116-131.
- Bonfil Batalla, G. (1995). "Nuestro patrimonio cultural. Un laberinto de significados". *Pensar nuestra cultura*, 127-151. México: Alianza Editorial.
- Briseño Senosiain, L. (2006). "La solidaridad del progreso. Un paseo por la Ciudad de México en el Porfiriato". *Sig. his*, Vol. 8 (16), 186-207 [en línea]. ISSN 1665-4420.
- Canales, C. (1980). *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*. Gobierno del Estado de Guanajuato, Comisión Editorial.
- Carreón, D. y Valencia, S. B. (2016). "La fotografía del Distrito Federal 1880-1885". Pérez, R. Y. y De la Torre, V. G. (coords.). *Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*, III, 136-150. México: ENCRyM / INAH.
- Casanova, R. y Debroise, O. (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casanova, R. (2005). "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890". García Krinsky, E. C. (coord.). *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. CONACULTA INAH SINAFO / LUNWERG.
- Castañeda, L. (agosto-septiembre de 2013). "María Guadalupe Suárez. La primera, en muchos sentidos". *Cuartoscuro*, año XX (121), 71-73.
- _____. (septiembre-diciembre de 2015). "María Guadalupe Suárez. Fotógrafa de vistas". *Secuencia* (93), 83-105.
- Castillo, I. (julio de 2011). "La regulación de la práctica escolar en la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la Ciudad de México, 1871-1879." *Conferencia*

- Internacional Permanente para la Historia de la Educación*. San Luis Potosí: ISCHE.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Conde y Díaz-Rubín, J. I. y Sanchiz Ruiz, J. (2012). “Conde del Valle de Orizaba”. *Historia genealógica de los títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España y México II. Casa de Austria (siglos XVI-XVII)*, 25-94. México: UNAM.
- Díaz, Y. (21 de mayo de 2018). “A imagen y semejanza”. *KmCero. Revista cultural sobre el centro histórico de la Ciudad de México*, año 10 (114), 11-19. México: Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México.
- Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural (noviembre de 2007). Perú: Instituto Nacional de Cultura.
- Estrada, S. (noviembre de 2005). *La Academia de San Carlos durante el Segundo Imperio (1861-1867)* [tesis de licenciatura] México: UNAM.
- Fernández Ledesma, E. (1950). *La gracia de los retratos antiguos*. México: Ediciones Mexicanas.
- Figarella, M. (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: UNAM.
- Florescano, E. (2012). “El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión”. *El patrimonio nacional de México*. México: FCE.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentes, E. (septiembre de 1990). “Mujeres artistas en la Academia de San Carlos.” *Revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, año 6 (10). México.
- _____ (coord.) (2019). *La mujer en el arte: su obra y su imagen*. México: UNAM.
- Fugellie, I. (2008). *Las complejidades de la imagen*. México: Fontamara.
- _____ (2011). *Imagen visual de las adicciones. Un estudio interpretativo*. México: Fontamara / UNAM.
- Gámez de León, T. (2007). “William Henry Jackson en México: Forjador de imágenes de una nación (1880-1907)”. *Contratexto* (15), 73-92.

- García Canclini, N. (2012). "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional". Florescano, E. *El patrimonio nacional de México*. México: FCE.
- García Cuetos, M. P. (2012). *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García Flores-Chapa, M. (2013). *Historia de un legado. Fundación Merced*. México: Fundación Merced.
- García Krinsky, E. C. (2012). *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910 -2010*. México: CONACULTA.
- González-Polo, I. (2006). *Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)* [tesis doctoral]. México: UNAM.
- González-Varas, I. (2015). "Las dimensiones críticas del patrimonio cultural. La formación, expansión y eclosión del concepto". *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, 19-41. Madrid: Cátedra.
- González Villalobos, V. (julio-diciembre de 2012). "Una solución a la pobreza: el establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense". *Historiela. Revista de historia regional y local*, 4 (8).
- Hale, Ch. (2002). *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México: FCE.
- Herrera, M. L. (otoño 2005). "La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX". *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (5)3. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), 25-33.
- Hooks, M. (2005). *Tina Modotti*. Barcelona: Phaidon.
- Jiménez Burillo, P. (2014). *México a través de la fotografía (1839-2010)*, 17-33. Madrid: Fundación MAPFRE / Santillana.
- Arroyo, S. R. "Pequeña teoría sobre la persecución de imágenes fotográficas".
 - Arteaga Domínguez, A. y Hernández Ramírez, R. "Presentación".
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca. Biblioteca de la mirada.

- Kuntz Ficker, S. y Speckman Guerra, E. (2010). "El porfiriato". AA. VV. *Nueva historia general de México*, 467-513. México: COLMEX.
- Lavédrine, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Leroy, G. y Jazzán, S. (2017). *Alfred Briquet (1833-1926)*. México: MUNAL.
- Lourés Seoane, M. L. (diciembre de 2001). "Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural". *Revista de Ciencias Sociales* (Cr), IV (94). Universidad de Costa Rica.
- Macías, R. (2016). "Entre espacio y tiempo. Devoción a San Judas Tadeo en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México." *Mitológicas*, XXXI, 55-80. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- Martínez y Torres, L. (enero-abril de 2000). "Antes que los dulces de platón, las placas de colodión". *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas: Fotógrafas en México: 1880-1955*, año 3 (8), 32-33.
- _____ (octubre-noviembre de 2014). "Los ojos detrás del Álbum mexicano", *Cuartoscuro, Revista de Fotógrafos* (128), 58-67.
- Martínez Ranero, M. A. (mayo-agosto de 2019). "La pérdida del abolengo: la Casa de los Condes del Valle de Orizaba en la dinámica urbana de la Ciudad de México". *CR Conservación y restauración* (18), 116-126.
- Marzal, J. (2009). *Cómo leer una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Massé, P. (1993). *La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (Compañía Cruces y Campa)* [tesis de maestría]. México: UNAM.
- _____ (1998). *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita: fotografías de Cruces y Campa*. México: INAH.
- Mata, L. (2021). *Filomeno Mata, su vida y su labor. Ensayo biográfico*. México: Biblioteca INEHRM.
- Matabuena, T. (1991). *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*. México: Universidad Iberoamericana.

- Matute, D. y Rodríguez, J. A. (2015). "Suárez, María Guadalupe". Amézaga, G. y Rodríguez, J. A. *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 217.
- Mathes, M. (16 de abril de 2018). "La imprenta en Tlatelolco". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (7), 121-142. UNAM.
- Mauleón, H. de (2021). "República de Uruguay, primera calle iluminada". *Centro Histórico. 200 lugares imprescindibles*. México: Ediciones Cal y Arena.
- Mayagoitia, L. C. (2013). *Tabaco y litografía. La litografía comercial en México durante el siglo XIX. Las etiquetas de cigarros y puros* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València / Facultad de Bellas Artes de San Carlos.
- Meyer, R. M. (2018). *Empresarios, créditos y especulación en el México independiente (1821-1857)* [recurso electrónico]. México: INAH
- Millán, M. C. (1986). "Introducción". Altamirano, I. M. *El Zarco y La Navidad en las montañas*. 17° ed. México: Porrúa.
- Miranda, R. (1996-1997). "La zarzuela en México: *Jardín de senderos que se bifurcan...*". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. II y III.
- Molina, O. (enero-junio de 2013). "El manantial petrificado. Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en los monumentos históricos: el caso de la capilla del Pocito en el santuario de la virgen de Guadalupe de la ciudad de México." *Revista Graffía de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Colombia*, 10 (1), 195-221. <https://doi.org/10.26564/issn.1692-6250>
- Monroy, R. (1998). *De luz y plata: apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. México: INAH.
- _____ (enero-abril de 2000). "Mujeres en el proceso fotográfico: 1880-1950." *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas: Fotógrafas en México: 1880-1955*, 3 (8), 7-15.
- _____ (2002). "María Santibáñez: fotógrafa pictorialista". *Historias*, número doble 96-97. Sección Cartones y cosas vistas. México: DEH / INAH.
- _____ (2004). *El sabor de la imagen*. México: UAM.

- _____ (2017). “La fotografía le da rostro a la locura. Dispositivo de registro, propaganda, afirmación o rebeldía.” *Históricas Digital*, 183-256. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas.
- _____ (2019). “La fotografía: un dispositivo cultural para difundir, documentar y recrear una visualidad”, 153-194. Cottom, B. (coord.). *La política pública de la cultura*. México: El Colegio Nacional / Tirant lo Blanch.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca / Edén Subvertido.
- _____ (2006). “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”. *Elementos* (61), 49-57.
- Muriel, J. (2004). “Beaterios, colegios y conventos del siglo XVIII y su desarrollo hasta el siglo XIX”. *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas II. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII* (Serie Historia Novohispana 70), 185-410. México: UNAM.
- Negrete, C. (septiembre-diciembre de 1999). “Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas”. *Alquimia* (7) *Las construcciones visuales. Arquitectura y fotografía en México*, 7-13. México: SINAFO/INAH
- _____ (2006). *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*. México: UNAM.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nora, P. (2008) (Masello, L., trad.). *Lugares de memoria*. Montevideo: Trilce [1a. ed. por Gallimard en 1984]. ISBN: 978-9974-32-487-9.
- Orozco, K. (2020). “Patrimonio territorial: una revisión teórico-conceptual. Aplicaciones y dificultades del caso español”. *Urbano* 23 (41), 26-39. DOI: <https://doi.org/10.22320/07183607.2020.23.41.02>
- Perrotta, C. (2018). “La fotografía como medio de reproducción de los bienes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos: los primeros álbumes catalanes”. *EMBLECAT Estudis de la Imatge, Art i Societat* (7), 53-70. ISSN 2014-5667-Digital 2014-5675
- Plaza, I. A. (2014). *La línea física: Manual técnico de fotografía arquitectónica* [tesis de licenciatura]. México: UNAM.
- Prats, L. (mayo de 2006). “La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias”. *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (58), 72-80.

- Ramos de Viesca, M. B. y Viesca, C. (junio de 1998). "El proyecto y la construcción del Manicomio General de la Castañeda". *Salud Mental*, 21 (3), 19-25.
- Reyero, A. (junio de 2007). "La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada". *Revista Chilena de Antropología Visual* (9), 37-71. Santiago. ISSN 0718-876x.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Rodríguez Álvarez, M. Á. (febrero de 2003). "La educación técnica de la mujer en México". *Revista GénEros*. año 10 (29), 27-38. Universidad de Colima.
- Rodríguez, J. A. (ed.) (enero-abril de 1999). *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas: Las construcciones visuales. Arquitectura y fotografía en México*, año 3 (7).
- _____ (2012). *Fotógrafas en México 1872-1960*. Madrid: Turner.
- _____ (enero-abril de 2015). "María Guadalupe Suárez". *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas: Precursoras en la imagen fotográfica*, año 18 (53).
- Rojas, M. J. P. (2012). *La imagen de la Ciudad de México en el álbum de México y sus alrededores, 1855-1856* [tesis de licenciatura]. México: UNAM
- Romero Ibarra, M. E. (16-18 de octubre de 2008). "El Monte de Piedad de México: origen y desarrollo de la institución". *Congreso Internacional de Historia de las Cajas de Ahorro*. Murcia.
- Saborit, A. (1999). *Tina Modotti. Vivir y morir en México*. México: Círculo de Arte / INAH.
- Saez, C. (1986). "La Libertad, periódico de la dictadura porfirista". *Revista Mexicana de Sociología*, 48 (1), 217-236. doi:10.2307/3540413.
- Salmerón, A. y Aguayo, F. (coord.) (2013). *'Instantáneas' de la Ciudad de México. Un álbum de 1883-1884, I*. México: Instituto Mora / Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Cuajimalpa).
- Aguayo, F. y Padilla, A. "Fotografía y ciudad", 36-56.
 - Gantús, F. "Las elecciones federales de 1884. Una mirada a la vida política de la Ciudad de México", 173-195.
 - Infante Vargas, L. "Mujeres en la ciudad: espacio, género y cultura en el escenario urbano del México finisecular (1883-1884)", 265-280.
 - Salmerón, A. y Aguayo, F. "Introducción", 20-35.

- Salvador, A. (2015). "Introducción". *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, 11-17. Madrid: Ediciones Trea.
- Sefamí, J. (1998). *Octavio Paz (México, 1914-1998). Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 14(2), 251–262. <https://doi.org/10.2307/1051929>
- Segura, J. (2007). *Análisis de representación de las mujeres en México en retratos de 1886 a 1894* [tesis de licenciatura]. Puebla: Universidad de las Américas.
- Southall, T. W. (1977). "The Kilburn Brothers Stereoscopic View Company" [tesis de maestría]. University of New Mexico.
- Speckman Guerra, E. (2008). "El Porfiriato". Torres Rodríguez, Alberto (coord.) *Nueva historia mínima de México ilustrada*, 337-392. México: El Colegio de México.
- Staples, A. (2015). "Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX". VV.AA. *Historia de las mujeres en México*, 135-156. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México.
- Toscana, A. y Villaseñor, A. (enero-junio de 2018). "La configuración del paisaje de Tlatelolco, Ciudad de México". *Estudios Socioterritoriales* (23), 137-153. ISSN 1853-4392 [en línea] <http://revistaest.wix.com/revistaestcig>
- Tovar y de Teresa, R. (2012). "Hacia una nueva política cultural". Florescano, Enrique. *El patrimonio nacional de México*. México: FCE.
- Valencia, S. B. (2018). *Estudio comparativo de vistas mexicanas de dos firmas fotográficas estadounidenses (1882-1891)* [tesis doctoral]. Pachuca de Soto: ICSHu, UAEH.
- Vassallo, R. (septiembre-diciembre de 2016). "La construcción de los mercados públicos de estructura metálica en la Ciudad de México durante el Porfiriato". *Boletín de monumentos históricos*, tercera época (38), 78-99.
- Velázquez, A. (diciembre de 2013). "La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* No. 3.
- Villanueva, S. (2021). "Mujeres Artistas Plásticas y Visuales de México en el siglo XX. Una aproximación al arte regional y de género". *Emblecat. Estudis de la Imatge, Art i Societat* (10), 189-210.

Mesografía

- Adame, A. G. y Tello Díaz, C. (2020). "En busca del hijo perdido de Porfirio Díaz". *Confabulario*. Suplemento cultural.
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/porfirio-diaz-hijos/#prettyPhoto>
- Adame, A. G. (s/f). "El duelo: Ireneo Paz contra Santiago Sierra". *Zona Paz: Conversaciones y novedades*. https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/326/el-duelo-ireneo-paz-contrasantiago-sierra/
- _____ (s/f). "Obras completas de Ireneo Paz. Parte I: Obra literaria". *Zona Paz: Conversaciones y novedades*. https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/101/obras-completas-de-ireneo-paz-parte-i-obra-literaria/
- Aragón, M. E. (21 de abril de 2021). "¿Conocen la historia del Gran Teatro Nacional?". *Relatos e historias en México*. <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/conocen-la-historia-del-gran-teatro-nacional>
- Carmona, D. (2020). "El general Manuel González toma posesión como presidente constitucional". *Memoria política de México*, ISBN 970-95193.
<http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/12/01121880-GM.html>
- CNDH (2020). "Muerte del periodista Filomeno Mata". *CNDH México*.
http://www.cndh.org.mx/noticia/muerte-del-periodista-filomeno-mata#_ftn4%20
- _____ (2021). "Entra en vigor la Ley Orgánica de Instrucción Pública y se crea la Escuela Nacional Preparatoria". *CNDH México*. <https://www.cndh.org.mx/noticia/entra-en-vigor-la-ley-organica-de-instruccion-publica-y-se-crea-la-escuela-nacional>
- Coria, A. (12 de febrero de 2011). ¿Es este el edificio construido por Antonio Rivas Mercado? *Tiempos de Tlatelolco*. <https://tiemposdetlatelolco.wordpress.com/2011/02/12/%C2%BFes-este-el-edificio-construido-por-antonio-rivas-mercado/>
- Díaz y de Ovando, C. (julio de 1989). "El Gran Teatro Nacional baja el telón (1901)". *Revista de la Universidad de México* [https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8eaaee8a-598d-4375-aab9-e342b125c65f?filename=el-gran-teatro-nacional-baja-el-telon-\(1901\)](https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8eaaee8a-598d-4375-aab9-e342b125c65f?filename=el-gran-teatro-nacional-baja-el-telon-(1901))
- Facultad de Artes y Diseño (2017). "Historia de la Academia de San Carlos". *Antigua Academia de San Carlos*. México: UNAM.
<http://academiasancarlos.unam.mx/galerias/historia-academia.php>

- Fernández, M. (2019). "La Capilla del Pocito". *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM.
http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la-capilla-del-pocito#_ftn1
- Fierro Gossman, R. (14 de julio de 2017). "Casa Serralde / Acosta, en Rubens y Avenida Revolución". *Grandes casas de México*.
<https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2017/07/casa-serralde-acosta-en-rubens-y.html>
- Fuentes, E.; Prieto, G. y Vilches, G. (coords.) (2016). "Charles B. Waite. Primeras impresiones". 1a. edición. México: UNAM. <http://academia.sancarlos.unam.mx/galerias/exposiciones/img/Catalogo%20Waite.pdf>
- Fundación Televisa (2017). *Alfred Saint-Ange Briquet*
<https://fotografica.mx/fotografos/alfred-saint-ange-briquet/>
- INAH (2021). "Zona Arqueológica del Templo Mayor". *Museo del Templo Mayor* <https://www.templomayor.inah.gob.mx/historia/zona-arqueologica-del-templo-mayor>
- Lisazo, M. B. A. (2010). "Ética y estética del 'Bello Sexo'". *Revistas UC3-M*. Universidad del País Vasco. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj6fWKjeTxAhWthK0KHSc3AmcQFnoECBYQAA&url=https%3A%2F%2Fe-revistas.uc3m.es%2Findex.php%2FCK%2Farticle%2Fdownload%2F563%2F255&usg=AOvVaw1sWZ7FrPCTjtyOYZLzk4AX>
- Meza Marroquín, M. (2019). "Pelegrín Clavé. Origen y sentido (1811-1880)". Secretaría de cultura. *Museo Nacional de San Carlos*.
<https://mnsancarlos.inba.gob.mx/pelegrin-clave-origen-y-sentido-1811-1880>
- Nacional Monte de Piedad (2019). "Conoce la historia del Nacional Monte de Piedad"
<https://www.montepiedad.com.mx/blog-conoce-la-historia-de-nacional-monte-de-piedad>
- Quiroga, R. (16 de julio de 2020). "Sede del Nacional Monte de Piedad, gabinete con siete siglos de historia". *El Economista*. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Sede-del-Nacional-Monte-de-Piedad-gabinete-con-siete-siglos-de-historia-20200716-0134.html>

- Rubio, M. (11 de marzo de 2017). "Nota de novedad: fotografía y oficio femenino en Torres Hnos." <http://marianarubio.com/index.php/2017/03/11/nota-de-novedad-fotografia-y-oficio-femenino-en-torres-hnos/>
- Saint Gobain (s/f). "El vitralista que decoró los edificios más bellos de México" <https://www.saint-gobain.com.mx/el-es-el-vitralista-que-decoro-los-edificios-mas-bellos-de-mexico#:~:text=En%201893%2C%20Claudio%20Pellandini%2C%20de,herramientas%20para%20pintores%2C%20molduras%20y>
- Sánchez Rivera, R. (2007). "Justo Sierra y el programa de La Libertad. Diario Liberal Conservador (1878), o las tareas del 'positivismo liberal'". *Red de estudios sobre prensa*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. <http://redestudiosprensa.mx/hdp/files/197.pdf>
- SIAP (2018). "Un día como hoy, pero de 1881, las calles de la Ciudad de México se iluminan por primera vez". Gobierno de México <https://www.gob.mx/siap/articulos/un-dia-como-hoy-pero-de-1881-las-calles-de-la-ciudad-de-mexico-se-iluminan-por-primera-vez?fbclid=IwAR1j4hY5P82D929cZTn7XvRLUVtCv04y-gV2mRQfBcoOusHXr38dwqCb1j0>
- SINAFO (2020). *Sistema Nacional de Fototecas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://sinafo.inah.gob.mx/fotografos-en-mexico/>
- Trejo, A. (2019). "Crónicas de banqueta. La historia del Nacional Monte de Piedad". *Urbano*. <https://www.urbanopuebla.com.mx/sociedad/noticia/19547-cr%C3%B3nicas-de-banqueta-la-historia-del-nacional-monte-de-piedad.html>
- UNAM (s/f). "Escuela de Artes y Oficios". *Diccionario de términos*. http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/terminos/ter_e/esc_artes.htm
- UNESCO (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- _____ (2017). "El archivo de negativos y documentos de Manuel Álvarez Bravo queda inscrito en el Registro Internacional Memoria del Mundo de la UNESCO". http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view-tv-release/news/el_archivo_de_negativos_y_documentos_de_manuel_alvarez_brav/

Universidad de Guanajuato (s/f). "Descubren obra de la pintora mexicana Ángela Icaza en la UG". *Galería fotográfica*. <https://www.ugto.mx/mug/noticias/descubren-obra-de-la-pintora-mexicana-angela-icaza-en-la-ug>

Uviarco, P. (2020). "Serenio, el vigilante nocturno que se perdió con el tiempo". *Más México*. <https://mas-mexico.com.mx/sereno-el-vigilante-nocturno-que-se-perdio-con-el-tiempo/>

Otras fuentes (exposiciones, conferencias, talleres, videos, plataformas, páginas web enteras, manuales, glosarios, materiales didácticos, boletines...)

Almeida, L. (10 de agosto - 7 de septiembre, 2021). *Zurciendo la historia. Mujeres fotógrafas siglos XIX y XX (I)* [curso en línea]. Querétaro: Escuela Activa de Fotografía.

Amézaga, G. (7 de diciembre de 2019 - 17 de mayo de 2020). *De tu piel espejo. Un panorama del retrato en México, 1860-1910* [exposición sobre fotografía]. Ciudad de México: Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis.

Carreón, D. (2020). "Álbumes fotográficos Históricos de la BNAH" en UNESCO, Observatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano y Comité Mexicano de Memoria del Mundo. *Seminario Diálogos sobre el patrimonio audiovisual: riesgos y estrategias*. Quinta sesión virtual: "La fotografía: imagen y objeto, soporte privilegiado de la memoria". <https://youtu.be/mutHv3C31eY>

Carreón, D. y Valencia, B. (2014). *Glosario de términos para álbumes fotográficos. Técnica de manufactura*. Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 14. INAH.

FamilySearch (2021). "México matrimonios, 1570-1950", base de datos con imágenes (María Guadalupe Suárez en entrada para Leopoldo Tenorio, 1884). <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHY4-J21>.

(2021). "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", base de datos con imágenes (Leopoldo Tenorio and Maria Guadalupe Suarez, 1884) <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKZQ-2NN6> : 23 February 2021

- Geneanet (2021). “Jorge Hammeken Mejía: genealogía por Seminario de Genealogía Mexicana (sanchiz)”
<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=hammeken+mejia&oc=0&p=jorge>
- INEGI (2020). “Censo General de la República Mexicana 1895.”
<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1895/>
- Jiménez, J. (1992). *Capilla del Pocito* [miniguía]. INAH.
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/guia%3A75>
- Memórica (s/f). *Memórica ¡México haz memoria!* [repositorio]
<https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/home#landing>
- Mendoza, M. (7 de noviembre - 8 de diciembre de 2019). *A la par. Mujeres y fotografía* [exposición fotográfica]. Sala Nacho López, FN. Pachuca de Soto: INAH.
- Piña, A. (2013). *Siglo XIX: Arquitectura porfirista. Material de Lectura*. Serie Las Artes en México (6). México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural.
- Real Academia Española (2019). Madrid. <https://www.rae.es/>
- Solis Rojas, A. P. (23-26 de enero de 2012). “La generación eléctrica en México: una aproximación cuantitativa, 1880-1930”. Simposio Internacional *Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa, 1890-1930. Brazilian Traction, Barcelona Traction y otros conglomerados financieros y técnicos*. Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia.
- Tomasini, C. (s/f). *Pequeño manual de fotografía para identificar técnicas fotográficas antiguas* [en línea]. Argentina: Fondo Nacional de las Artes. http://fotobservatorio.mx/files/pequeno_manual_de_fotografia_clara_tomasini_comentarios_ari.pdf
- Valdez, J. C. (2009). *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*. Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3. INAH.
- _____ (16-18 de junio de 2021). *Historiando fotografías* [taller virtual]. UAEH / Universidad Veracruzana.



Agradecimientos

Los resultados mostrados aquí fueron posibles gracias al trabajo, esfuerzo y apoyo de muchas personas, culminar el texto de manera acuciosa es también un reconocimiento a quienes acompañaron, guiaron, padecieron y disfrutaron este proceso conmigo. ¡Muchas gracias!

En primer lugar, agradezco a la doctora Rebeca Monroy Nasr, directora del comité tutorial de esta investigación, sin su disposición, experiencia, conocimiento, creatividad y pasión, este trabajo no se hubiera logrado. Sus ideas y capacidad de análisis fueron elementales para la construcción del proyecto y su guía cercana y generosidad al compartir información, vínculos, espacios, lecturas, opiniones y contactos son muestra de su gran compromiso, don y amor por la investigación, la enseñanza y la fotografía.

Asimismo, esta tesis no existiría sin el esfuerzo previo de rescate que realizó la doctora Laura Castañeda García en sus artículos sobre María Guadalupe Suárez. Sus textos fueron la manera en que esta fotógrafa invadió mi vida los dos últimos años. Le agradezco también su disposición, su lectura, guía y generosidad al compartir su experiencia de investigación y los datos que aun sin estar publicados me facilitó para entender ciertos aspectos de la búsqueda.

A mi asesora, amiga y maestra de vida, Leticia Ruiz Rivera, y a su adorable familia, Lolita, Felipe y Tonatiuh, les agradezco compartir su amplia experiencia con paciencia, hospitalidad y amistad invaluable. Gracias por inaugurar conmigo hace un par de años dos ascensos que sabíamos difíciles, el tuyo a la montaña, el mío a la búsqueda de Lupita. A pesar de las dificultades que trajo la pandemia nunca faltó tu apoyo sólido, especialmente en el trabajo de campo, pero también con las horas de lectura atenta, al compartir tus materiales extraordinarios, al escribir, leer, buscar, preguntar, caminar y sorprenderte conmigo. Gracias por tu fuerza, brillantez y calidez humana ejemplares.

Agradezco también a mi asesora y colega, la maestra Nidia Nava Carreón, por las pláticas pacientes con las que me permitió tener una visión más amplia sobre el proyecto

de investigación inicial y por sus ideas en torno a la difusión del proyecto. Su claridad de pensamiento me dejó ver oportunidades donde antes veía problemas. Muchas gracias.

Al doctor Gustavo Amézaga Heiras, ferviente investigador de la fotografía del siglo XIX en la Ciudad de México, que me regaló el favor de su atenta lectura. Sus comentarios, cuestionamientos, sugerencias y generosos aportes fueron invaluable para la maduración de esta investigación, y significaron un compromiso de mi parte para continuar formándome e investigar sobre este periodo extraordinario del siglo XIX.

Agradezco especialmente a la doctora Gabriela Pulido Llano y a la C. Ivonne Charles Hinojosa, quienes hicieron posible concretar uno de los pendientes más importantes de este proyecto, la difusión de María Guadalupe Suárez y su obra, a través del repositorio *Memórica. México Haz Memoria*. Además de permitirme desarrollar con ellas las prácticas profesionales, gracias a lo cual pude atestiguar el trabajo extraordinario que realizan para rescatar la memoria histórica de México.

También agradezco al maestro Juan Carlos Valdez Marín, director del SINAFO, quien me permitió realizar, en medio de la pandemia, el servicio social en la Fototeca Nacional. A la maestra Mayra Mendoza Avilés, quien me dio la oportunidad de entrar por primera vez a la fototeca como voluntaria, y quien me “presentó” a María Guadalupe Suárez. Agradezco el invaluable apoyo de la licenciada Sonia del Ángel Covarrubias, que desde estas primeras experiencias hasta la parte final del proyecto me brindó la orientación y el apoyo necesarios para continuar el trabajo. También a la doctora Berenice Valencia Pulido, cuya asesoría, experiencia y trabajo de análisis de los objetos fotográficos de María Guadalupe Suárez fueron indispensables para continuar el proyecto en medio de la contingencia, que limitó el acceso a los archivos físicos.

A la maestra Ingrid Fugellie Gezan, guía inigualable que durante mi primer proceso de tesis me orientó en mucho más que lo académico. En esta segunda tesis sus enseñanzas, escritos e ideas fueron fundamentales. Este trabajo se debe también a tus esfuerzos monumentales por formar mujeres y hombres artistas, diseñadores, investigadores, dibujantes, que, a pesar del tiempo y la distancia, te recordamos y agradecemos tu generosidad siempre.

Nuevamente agradezco a la doctora y querida maestra Rebeca Monroy y al doctor Alberto del Castillo, por la oportunidad de participar en el VI Coloquio de la Mirada

Documental, de la Dirección de Estudios Históricos y del Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora. Así como en el exquisito seminario de la doctora Monroy, el *Sabor de la imagen*, donde pude conocer a colegas extraordinarios, a quienes agradezco mucho haber compartido sus experiencias, leer y comentar de manera tan atinada y conocedora el proyecto. Soy afortunada por haber podido estar en este espacio.

A la doctora Carmen Lorenzo Monterrubio, coordinadora de la maestría en Patrimonio Cultural de México, por su disposición y cariño en todas las etapas del proyecto. También doy gracias al cuerpo docente, especialmente al doctor Alberto Hernández por sus comentarios y ayuda para descifrar los documentos decimonónicos, a la doctora Mercedes Alanís por su guía en la definición del protocolo de investigación y por invitarme al XII Congreso de Investigación en Historia y Antropología del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ICSHu) de la UAEH, donde fue posible exponer y dar a conocer el proyecto por primera vez. Al doctor Agustín Solano, que con su pasión y amplio conocimiento nos brindó herramientas teóricas para problematizar el concepto de patrimonio. A la doctora Dulce Olivia Fosado, por abrir el panorama hacia nuevos horizontes de la gestión cultural que no habíamos contemplado en nuestros planteamientos. A la doctora María Isabel Rojas por su enorme compromiso y la oportunidad de lograr adelantos significativos en nuestras investigaciones como parte del trabajo en su seminario. Al maestro Gabriel López Delgadillo, por su amplia disposición y guía en el ámbito legal del patrimonio. A los doctores Juan Luna y Arturo Vergara, por sus clases magistrales que se interrumpieron por la contingencia, pero que a través de sus textos y seguimiento fue posible disfrutar e incorporar como parte valiosa de la formación en la maestría. A las doctoras Talina Merit Olvera e Iliá Alvarado, así como a Judith Velázquez y Erika Cruz Coria, por las reflexiones que fomentaron sus cátedras y por incluir especialistas externos para ampliar nuestro conocimiento. También agradezco la asesoría de Eloy Monter, compañero de la primera generación de esta maestría, respecto a las cuestiones de la difusión digital del patrimonio, en lo que es un experto.

Agradezco también de manera especial al tipógrafo Tonatiuh Casillas Ruiz, quien realizó el diseño editorial de este texto con todo el cuidado y talento que caracteriza su trabajo y con paciencia de sobra para lograr tenerlo en nuestras manos como lo imaginábamos.

A mis queridos colegas de la maestría: Luz, Anita, Sergio, Emmanuel, Pedro, Yoyo, Javier, Rosy, Itzel, Arturo y Fernando, cuyo compañerismo fue un aliciente para continuar con entusiasmo y motivación el trabajo de cada día. Gracias por sus ideas, tiempo, apoyo profesional y emocional, y por las experiencias compartidas.

Al Instituto de Artes en Real del Monte, que me recibió como docente y alumna casi al mismo tiempo, convirtiéndose en una nueva casa para mí. Estar en este espacio en la montaña, que fue cuna de mi mamá y de sus ancestros, significó una especie de reencuentro con ella, a quien agradezco hasta donde esté la dulzura de su cuidado y su trabajo al formar junto con “su flaquito” la familia que me regalaron. En la búsqueda de la historia de la fotógrafa Suárez, fue posible también encontrar datos que no conocía sobre doña Gela, por lo cual me siento doblemente asombrada y a pesar de todo, más cerca.

A mi papá, Luis Francisco, te agradezco todo el cuidado, atención y cariño que me das desde hace más de 35 años. Gracias por permitirme seguir aprendiendo de ti cada día, por tu paciencia, escucha y soporte, siempre presentes, por hacer posible que haga lo que quiera, aunque no te guste, y por creer en mí.

A Sandra, Óscar, Luis, Juan y Paulina les agradezco profundamente su apoyo incondicional, en especial durante esta travesía en Pachuca. Su amorosa compañía, consejo y ejemplo, pero también sus logros y retoños me hacen muy dichosa. A los Cano Ramírez, a Bety, Isaura, Fabiola, México, Adriana, Claudia, Griselda, Mario y Oswaldo, a Mayra, Brisa, Sara y Ardán, les agradezco su cariño, atención, interés y aliento en lo que hago, así como la posibilidad que me brindan de ser parte de su familia.

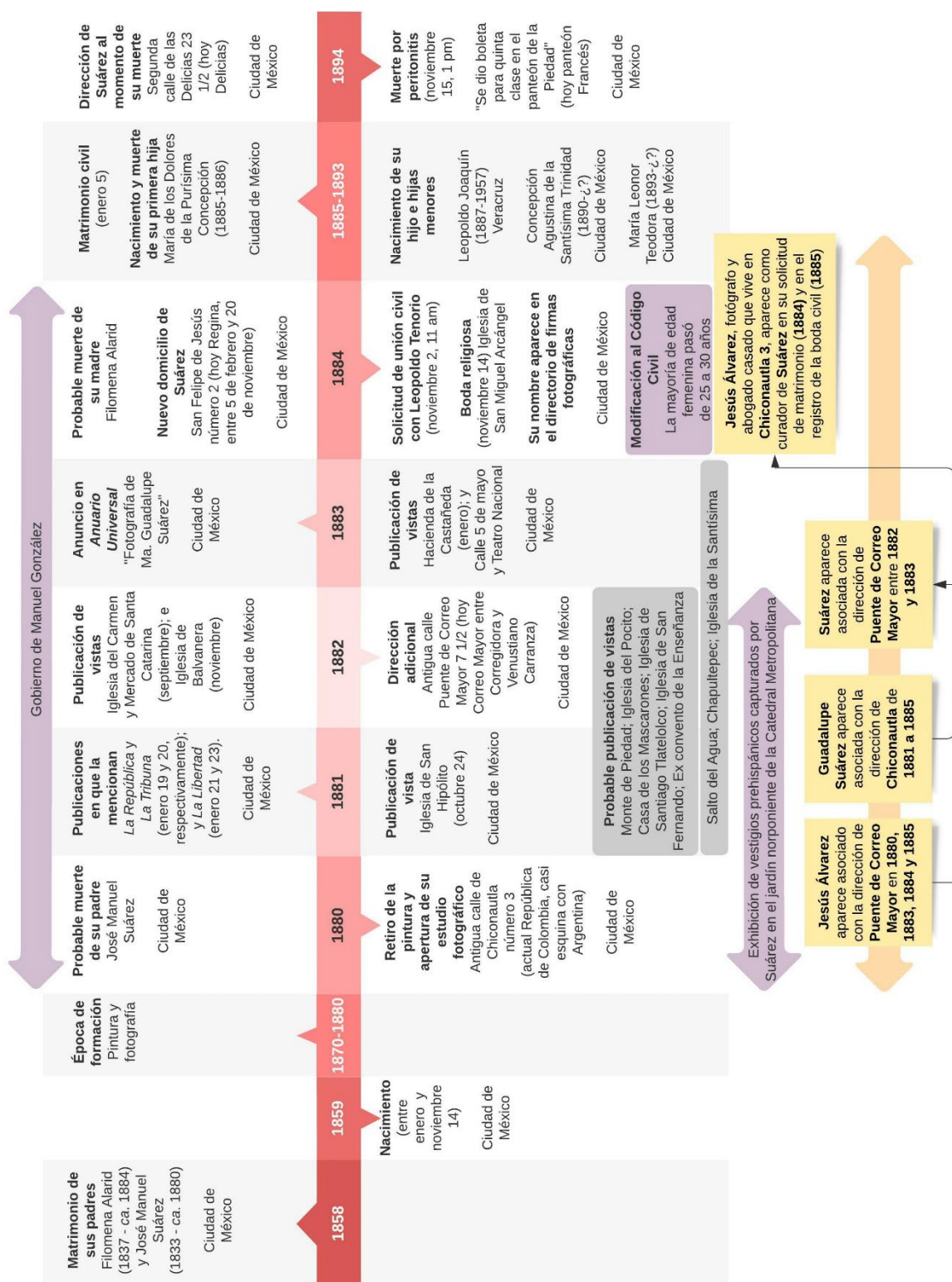
A Bryan, Dani, Oswaldo, Janeth, Khaled, Omar, Lupita, Zoé, Leonardo, Marión, Natalia, Abril, Braulio, Carlo, Moni y a mis estudiantes, gracias por dejarme aprender de ustedes y ampliar así mi visión del mundo. Sus logros, talentos, fuerza, ingenio, alegría, carisma y ternura alimentan mi espíritu cada día.

Finalmente, Ismael Alonso, gracias por compartir conmigo tu ser excepcional, por escuchar y observar atentamente, retarme con tus preguntas y trabajar a mi lado haciendo más feliz mi camino. Gracias por perderte y volver a encontrarte en el bosque conmigo.



Anexos

Anexo 1: Cronología de la vida de María Guadalupe Suárez



Nota: Elaboración propia.

Anexo 2: Contenido de entrehojas

Entrehoja 1. Iglesia de San Hipólito (firma Enrique A. Olaeta)¹⁸³

Página 1 de 2

Iglesia de San Hipólito. En el lugar donde hoy está situada la iglesia, estuvo en 1520 la segunda cortadura ó foso de las tres que servían de defensa á las calzadas que comunicaban la ciudad azteca con la tierra firme y esta era designada con el nombre de Tlacopan. En la memorable jornada del 1.º de Julio, conocida por “La Noche Triste,” las fuerzas españolas y sus aliados los tlaxcaltecas sufrieron grandes y sangrientas pérdidas; tanto por la muchedumbre de combatientes que los perseguían, cuanto por hallarse cortados, y mas aun por la sórdida avaricia, pues el enorme peso de los tesoros que llevaban, entorpecía sus movimientos y los hacía sucumbir casi sin defensa, llegan á cegar el foso con sus cadáveres, los que sirvieron de puente para que acabaran de pasar los rezagados.

La memoria de esta sangrienta derrota no se borró jamás de los que sobrevivieron á ella, y á fin de perpetuarla, el soldado Juan Garrido construyó una pequeña ermita, luego que fué reedificada la destruida Tenochtitlan. Poco despues, queriendo hacer aparecer á los aventureros como unos mártires de la fé, dieron en llamarla de los “Mártires;” mas tarde, en conmemoración del 13 de Agosto de 1521 en que fué tomada la ciudad, fué dedicada á San Hipólito, cuyo nombre es el que conserva.

Cansado de la vida errante Bernardino Alvarez, comerciante, natural de Utrera en Andalucía, se dedicó en 1556 á cuidar á los enfermos del Hospital de Nuestra Señora de la Concepcion, en cuya obra perseveró diez años, al cabo de los cuales pensó, de acuerdo con otras personas en fundar un hospital, y en 2 de Noviembre de 1566, Miguel Dueñas é Isabel de Ojeda, su mujer le hicieron donacion de un sitio en la calle de San Bernardo, pero siendo pequeño el lugar pidió y obtuvo Alvarez el terreno eriazó que existía junto á la ermita de San Hipólito, así como el permiso, (Enero 28 de 1567) para fundar un hospital con el mismo nombre.

Alvarez, con sus bienes y con limosnas fabricó algunas piezas y comenzó á recojer enfermos pobres, viejos y locos á quienes asistía cuidadosamente; su caridad no quedó aquí, avió una acrecida recua para ir á Veracruz y traer á los enfermos y á las personas que llegaban de España sin recursos y que eran denominadas *polizones*.

En 1569 fueron aprobadas las Constituciones que escribió para fundar una congregación de Hermanos de la Caridad; estas constituciones fueron aprobadas por los papas Gregorio XIII y Sixto V, pero quedó el inconveniente de que los hermanos, así eclesiásticos como seculares se ausentaban, con perjuicio de los enfermos, hasta que Clemente VIII, por bula de 1.º de Octubre de 1604, ordenó que los hermanos hicieran los votos de hospitalidad y obediencia al hermano mayor.

Por bula de 20 de Mayo de 1700, Inocencio XII declara la congregacion órden religiosa bajo la regla de San Agustín. Tal es el origen de esta órden monástica propia de México, la que fue suprimida por las córtes españolas en decreto de 1.º de Octubre de 1820, quedando el hospital definitivamente dedicado, desde poco tiempo despues de su fundacion, hasta hoy, á la asistencia de los dementes.

La primitiva ermita era de adobes; los hermanos aderezaron una sala que por mucho tiempo les sirvió de iglesia hasta que la ciudad, de sus fondos ofreció hacer una nueva como lo verificó, viniendo á concluirse en 1793 y de los mismos fondos se puso en el estado que hoy está estrenándose el 20 de Enero de 1777. A esta iglesia se [...]. [Anotación con lápiz: “al tamaño” y una flecha en el extremo derecho, hacia la derecha]

Página 2 de 2

[...] dirijia cada año el 13 de Agosto, aniversario de la toma de la ciudad por los españoles, una gran comitiva, cuya solemnidad era conocida, como es sabido, por “*el paseo del Pendon*.” El convento, desde la supresion de la comunidad, en vez de haberse aprovechado en bien de los

¹⁸³ Agradezco a la licenciada Sonia del Ángel Covarrubias, jefa de Enlace y Exposiciones en el SINAFO, por compartirme esta información, inaccesible en el periodo de elaboración de este trabajo a causa de la contingencia por COVID-19.

enfermos, sufrió multitud de transformaciones, pues primero convertido en cuartel, después en 1846, fué hospital militar de instrucción, y aun no concluido este, sirvió de hospital de sangre, de 1847 á 7 de Octubre de 1850, de hospital municipal, en el mismo año de 1850, se estableció allí la escuela de Medicina y en 1853 volvió á ser cuartel, hasta 1856 en que fue desamortizado, y hoy está ocupado por las fábricas de tabacos y galletas de los Sres. Lascurain y C.^a

La iglesia es de buena construcción y muchos de sus adornos son churriguerescos, pero lo que sobre todo la hace notable es el relieve que tiene en el ángulo formado por la tapia que rodea el cementerio, pues tanto por la parte artística que es muy delicada, cuanto por la parte histórica tiene un gran mérito. Sobre este relieve, que representa a un guerrero mexicano arrebatado por una águila, y rodeado de trofeos de armas, está un escudo con la inscripción siguiente:

Tal fué la mortandad que en este lugar hicieron los aztecas á los españoles la noche del día 1.º de Julio de 1520 llamado por esto “Noche Triste,” que después de haber entrado triunfantes á esta ciudad, los conquistadores, al año siguiente resolvieron edificar aquí una ermita que llamaron de los mártires y la dedicaron á San Hipólito por haber ocurrido la toma de la ciudad el día 13 de Agosto en que se celebra este santo.

Aquella capilla quedó á cargo del ayuntamiento de México, quien acordó hacer en lugar de ella una iglesia mejor que es la que hoy existe. Y fue comenzada en 1599.

El escudo está superado por una especie de corona imperial que remata en una pequeña y bella estatua de la Virgen María.

México, Octubre 24 de 1881.— Enrique A. Olaeta. [sic] [Anotación contemporánea con lápiz en el extremo inferior izquierdo: “5086”]

Entrehoja 2. Edificio del Nacional Monte de Piedad (sin firma)¹⁸⁴

Nacional Monte de Piedad, El Sr. Conde de Regla, D. Pedro Romero de Terreros, destinó 300,000 pesos para fundar este establecimiento con que aliviar á los necesitados, prestándoles las sumas que hubieren menester, librándoles así de caer en manos de frios y egoístas usureros. Fué aprobado el proyecto por real cédula de 2 de Junio de 1774; se hizo saber al público por bando de 11 de Febrero de 1775, y se abrió el despacho el 25 del mismo mes, en la parte que se le destinó a San Pedro y San Pablo. Allí permaneció por algún tiempo; estuvo después en la calle de San Juan de Letran, y hoy se encuentra en el número 8 del Empedradillo, cuya casa le pertenece.

No se cobraba cantidad alguna por el empeño; se dejaba en libertad á los individuos para que dieran la limosna que á bien tuvieran; como siempre, los agraciados abusaron del beneficio, y salidos del ahogo, no tenían empacho en mostrarse ingratos, por lo que fué preciso señalar una cuota que se descontaba al tiempo de empeño.

EN LA ACTUALIDAD.

El 1.º de Noviembre de 1878, siendo Director el Sr. D. Mariano Riva Palacio, se estableció la Almoneda para la calle, habiéndose introducido poco después las mejoras de solicitar la venta de las partidas en cualquier tiempo ántes de su vencimiento.

En 1.º de Julio de 1880 se pusieron en circulación los billetes de este Establecimiento y se inauguraron las operaciones bancanas bajo la administración del actual Director, Sr. D. Trinidad García, quien también dispuso se trasladaran las oficinas á la parte baja con el objeto de facilitar las operaciones, habiendo tenido esto verificativo en 6 de Enero de 1881 y siendo estas acertadas disposiciones, las que honran altamente, tanto al señor Director, como á los miembros que componen la Junta Gubernativa, por el muy buen resultado que han dado, redundando en provecho de los fondos del Montepío.

SUCURSALES.

Mandáronse establecer por el supremo decreto de 6 de Julio de 1876. Tienen por objeto socorrer a las gentes infelices bajo las equitativas condiciones del Monte de Piedad, á fin de librarlas de las exigencias punibles de los usureros y se establecieron en 1866. Por causas excepcionales se instalaron otras cuatro Sucursales en 1877 en las que se cobraba un 12% siendo así que en las

¹⁸⁴ Agradezco a la doctora Silvana Berenice Valencia Pulido compartirme los registros de la mayoría de estas entrehojas, sin su colaboración no hubiese sido posible conocer algunos de los textos completos.

anteriores tan solo se cobraba un 8%, continuando así hasta el día 1.º del presente en que por disposición de la Junta Gubernativa se cobrará en todas 4% en los primeros cuatro meses y ocho del quinto al octavo mes.

También existe otra sucursal establecida en la ciudad de Puebla, la que se inauguró el 1.º de agosto de 1881, en donde se verifican las mismas operaciones que las que se hacen en la Casa Matriz. [sic]

Entrehoja 3. Iglesia del Pocito (firma la editora)

Iglesia o Capilla del Pocito de Guadalupe. El 1º de Junio de 1777 comenzaron a abrirse los cimientos para la iglesia del Pocito de Nuestra Señora de Guadalupe, en un estension de 35 vs de longitud de Oriente a Poniente y 25 de latitud de Norte á Sur... Por haber sufrido algún deterioro la capilla, hoy se ha dispuesto se hagan algunas reposiciones, las que comenzaron el 3 de Junio de 1880. La Editora. [sic]

Entrehoja 4. Iglesia del Carmen (sin firma)

Iglesia del Carmen. Esta iglesia que es de las más antiguas, fué fundada en México por los carmelitas que vinieron en la flota que trajo el virey marqués de Villa Manrique; llegaron al puerto de San Juan de Ulúa el 7 de Setiembre de 1585, y entraron á la ciudad el 18 de Octubre. Dióles el virey para formar la ermita de San Sebastian, administrada entonces por los franciscanos y que es la misma que hoy subsiste como parroquia; los párrocos tenían fabricadas allí algunas habitaciones, resistieron la entrega, y se allanaron despues, tomando posesion los carmelitas el 18 de Enero de 1586. Si los franciscanos cedieron la casa, disputaron todavia la administracion del curato, en lo que igualmente fueron vencidos, quedando con ella los carmelitas. La conservaron más de 20 años, hasta que disgustados de ella, la entregaron á los religiosos agustinos el 3 de Febrero de 1607 junto con la parroquia y la casa, trasladándose ellos al convento que ya tenían construido en el lugar que hoy existe. La iglesia primitiva era de arteson, y en 1748 le pusieron bóvedas. Quisieron después hacer más suntuosa fábrica, que sacaron de simientos no llegando á mas la obra. Los religiosos fueron exclaustados como los demás; en Mayo de 1862 se derribo la torre de la iglesia, se desmanteló, y el convento fué repartido en lotes para habitaciones particulares. Los carmelitas se han vuelto á establecer allí, haciéndole á la iglesia nuevas reposiciones y dándole la forma que actualmente tiene. Gregorio XIII declaró que el fundador de la órden de los carmelitas era S. Elías: Sta. Teresa de Jesus renovó la regla de S. Alberto, aplicándola á las religiosas en 1562; S. Juan de la Cruz emprendió la reforma en 1568; S. Juan de la Cruz emprendió la reforma en 1568 para los religiosos, aprobada despues y separados de los carmelitas descalzos. México, Setiembre de 1882. [sic]

Entrehoja 5. Mercado de Santa Catarina (firma la editora)

Mercado de Santa Catarina. Esta plaza de mercado está situada en la calle del mismo nombre formando parte de la manzana que está en la acera que vé al Oriente, y hace la esquina que da vuelta á la calle de la Amargura, ocupando parte de la acera que ve al sur en esta calle. Se comenzó a construir en el mes de Abril del año de 1850, dándole una forma muy semejante á la que actualmente tiene; estaba formada de cajones basamentados de recinto, con sus paredes de ladrillo. Varias veces se trató en Cabildo de reconstruir esta plaza que se encontraba en mal estado, pero hasta Stiembre de 1880 acordó el H. Ayuntamiento la reconstrucción de ella. Se dió á la obra el día 23 de Enero de 1881, bajo la dirección del primer ingeniero de ciudad C. Antonio Torres Torija. Este mercado está formado por su parte exterior de cajones; tiene una entrada colocada en el centro de cada uno de sus cuatro lados; sus bases son de recinto; los muros de ladrillo; las columnas que sostienen á los techos interiores son de Chiluca y cantería, y éstos de fierro, y ademas, en el centro está colocada una fuente. Se concluyó la obra en el mes de Junio de 1881, verificándose su inauguración el día 15 de Agosto del mismo año, habiendo sacado de costo la suma de 26,932 pesos 31 centavos. México, Setiembre de 1882. La Editora. [sic]

Entrehoja 6. Iglesia de Balvanera (sin firma)

Iglesia de Balvanera. Esta iglesia, con el correspondiente Convento, fueron fundados por las monjas de la Concepción en 1573, llamose al principio Jesús de la Penitencia, y después Nuestra Señora de Balvanera. Habiéndose maltratado la Iglesia, se hizo nueva por el Lic. José de Lombeida, costeándola con los bienes que dejó doña Beatriz de Miranda, y quien lo ejecutó tan secretamente, que hasta su muerte no se supo que era la patrona. Se puso la primera piedra para esta reedificación el 3 de mayo de 1667, y se dedicó el 7 de diciembre de 1671. Posteriormente se ejecutaron nuevas obras. En 13 de Febrero de 1861 fueron trasladadas las monjas al convento de San Gerónimo, permaneciendo allí hasta Febrero de 1863, que fueron exclaustradas. El convento quedó distribuido en lotes; de manera que al volver de nuevo á la clausura en Junio del mismo año, no encontraron casa en que refugiarse; se fueron entonces a Régina, y en la actualidad se hallan repartidas en casa particulares. La iglesia, despues de la exclaustración de las monjas, en 1867 se encargó de dicha iglesia el Sr. Pbro. C. Ventura Sanroman, quien actualmente desempeña la capellanía. Noviembre de 1882. [sic]

Entrehoja 7. Hacienda de la Castañeda (firma Enrique Viralva)¹⁸⁵

Hacienda de la Castañeda. A la derecha del camino de fierro que conduce de la Capital á los pintorescos pueblos de San Angel y Mixcoac, como á medio kilómetro ó poco mas de la estacion de este último, se halla un gracioso á la par que sencillo edificio que sirve de habitacion á la hacienda de la Castañeda, propiedad del señor Manuel Carrera.— Su propietario, hombre de gusto y que conoce á fondo las costumbres y propensiones de nuestra sociedad, ha convertido aquello no solo en un punto productivo por los terrenos de la hacienda propiamente dicha, sino que la casa la ha transformado en un lugar público de recreo, en el que las horas se pasan sin sentir, disfrutan de hermosas perspectivas y de todas aquellas distracciones y juegos que el campo proporciona, y que se encuentran combinados con gusto en la casa de que me ocupo.— A un elegante y bien cultivado jardin, decorado con estátuas, kioskos, etc, se hallan anexos baños de puras y cristalinas aguas, boliche, tiro de pistola, amplios y cómodos salones y en fin todo cuanto puede contribuir á hacer agradable la estancia en un sitio tan encantador.— Con frecuencia se reunen allí familias ávidas de placer y de expansion y pasan un alegre día de campo, con muy corto estipendio relativamente.— Ultimamente, despues de muchos años que llevaba de no transitar ni una sola vez ese camino, y que ya sus perspectivas y todo se hallaba casi perdido en la bruma del pasado, fui invitado por una apreciable familia a una fiesta campestre, en la mencionada hacienda en la que ví todo lo que llevo referido.— Ignoro si sería por el estado de mi espíritu; pues despues de largo tiempo de ausencia del ser mas querido para mí me veia á su lado, y rodeado de numerosos amigos de antaño, sintiéndome feliz, pero el resultado es que no recuerdo haber pasado en otros sitios un dia tan agradable y alhagador como aquel.—Este placer que yo espermenté y el deseo de que otras muchas personas que tal vez no conocen ó no recuerdan este ameno lugar de recreo, gocen de él, me hizo suplicar á la amable Srita. Suarez tomará una vista de la hacienda y la publicara en su interesante Album fotográfico de México, por parecerme hallarse comprendida en el plan de esta publicación, á cuya súplica accedió dicha Srita. con su acostumbrada benevolencia, por lo que le tributo un público homenaje de mi gratitud.— Creo que las personas amantes de los placeres campestres, quedarán complacidas, porque se les dá á conocer un sitio adecuado á ese objeto.— Enero de 1883. Enrique de Viralva. [sic]

¹⁸⁵ Agradezco a la doctora Laura Castañeda compartirme este documento para poder transcribirlo, pues durante la elaboración de este trabajo no fue posible consultar el acervo de la FN debido a la contingencia sanitaria por Covid-19.