



Las apariencias *sí* engañan

Los fondos en los estudios fotográficos en el siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

Se abre el telón. El 29 de septiembre de 1875 se estrenó en el Teatro Principal de la capital mexicana, el sainete cómico en verso llamado *Doce retratos, seis reales*¹ que exponía las peripecias de un fotógrafo en su estudio con diferentes clientes, entre ellos un soldado, quien pedía la siguiente decoración para su retrato:

—Oiga usted! Quiero detrás
una tienda de campaña
y un castillo más allá.
El cabo Bigotes tiene
Un retrato é militar,
en medio de un campamento
con la vista al Tetuán,
y un cañón y seis banderas.

El fotógrafo respondía:

—Vamos, ya comprendo ya.
[*Descorriendo la decoración*].
Es esto lo que usted quiere, no es así?²

Este breve diálogo sobre los requerimientos del militar, es un ejemplo esquematizado de lo que ocurría en el estudio y de cómo el fotógrafo tenía que resolver lo que los clientes le solicitaban. Si en muchas ocasiones los modelos llegaban a pedir un retrato con determinadas características, en otras, el mismo fotógrafo sugería los decorados para solucionar la escena. Para tales montajes, el estudio debía de contar con un despliegue de recursos materiales, es decir, una gran

PÁGINA ANTERIOR
Cruces y Torres
Niño no identificado
México, s/f
Col. Jesús Verdín Saldaña

variedad de fondos³ y objetos escenográficos que enfatizaran la intención de la imagen. Los telones tenían que armonizar con la edad, el atuendo, el carácter y con la apariencia en general de la persona a retratar.

Las fotografías con decorados requerían de soluciones particulares, ya que un buen retrato era la suma de varios elementos, entre ellos: el telón pintado, el mobiliario, los objetos, la composición adecuada y una correcta iluminación. El fotógrafo era el director de la representación en el estudio, creaba a cada cliente un entorno para el estatus que éste deseaba proyectar, o precisaba para su afirmación personal. De un cliente a otro, el salón se podía transformar en una playa, en el interior de una capilla religiosa, un jardín, en un bosque, un castillo, una amplia biblioteca o en amplios espacios residenciales. Los retratos con decorados eran un montaje, en una ficción que se representaba como real y fidedigna. Como lo definiría Joan Fontcuberta: una fotografía verdadera consiste en “mentir bien”, el buen fotógrafo es el que “miente bien la verdad”.⁴ Aunque la fotografía surgió en un inicio como portadora de la verdad, los fotógrafos no tardaron mucho en descubrir que se podían hacer ficciones ante la cámara. Las tres versiones de *El ahogado* (Le Noyé), autorretrato de Hippolyte Bayard, en el que a manera de protesta representó su suicidio el 18 de octubre de 1840, es uno de los primeros ejemplos de esas representaciones registradas ante una cámara.

Desde la época del daguerrotipo, los fondos fueron un elemento clave para la construcción del retrato fotográfico; se sugería usar lienzos para aislar a los modelos de las paredes, de los objetos y de las cosas que aparecieran detrás de ellos. A partir de entonces, se conoció el término de “fondo” a todo lo que se utilizaba de forma subordinada o detrás de las figuras principales en una fotografía.⁵ Fue entonces que se emplearon telas sin texturas en colores claros y lisos, dispuestas de manera extendida para que contrastaran con el modelo a reproducir. En algunos daguerrotipos se advierte que aquellos lienzos no siempre abarcaban la totalidad del área fotografiada y se pueden ver tensados por las puntas o arrugados, ya que algunos daguerrotipistas todavía no contaban con la estructura o el andamiaje adecuado para extenderlos.

Un fondo ornamentado hacía más difícil la comprensión de la imagen de las personas, por lo que se procuró no emplearlos. Los primeros elementos decorativos empezaron a utilizarse hacia la década de 1850, con el advenimiento del ambrotipo que ya empezaba a ganar terreno en la preferencia de la clientela mexicana. Las mesas cubiertas por manteles con texturas o figuras y los cortinajes, fueron los primeros accesorios que rodearon a los modelos. Con la llegada de la fotografía en papel, se podían observar mayores detalles de la imagen, sobre todo, a partir del arribo del formato *carte-de-visite* hacia 1860. Los fondos decorados proliferaron a partir de esa época, así podemos observarlo en los retratos de Andrew J. Halsey, Rodolfo Jacobi y Francisco Montes de Oca.

Los telones ambientados dentro de un estudio poseían varias ventajas sobre diversas situaciones, que en exteriores serían difíciles de controlar:



1. Mayor control de la iluminación
2. La elaboración de una composición armoniosa con los elementos reunidos en torno al modelo
3. La disposición del cliente en un espacio ideal o determinado
4. Vencía la dificultad para el fotógrafo de transportar constantemente el equipo necesario a las diferentes locaciones

Los inicios. Desde el siglo XV, cuando irrumpió en la pintura del retrato europeo un realismo sin precedentes, surgieron dos variedades de representaciones: las pinturas donde aparece el modelo sobre un fondo neutro, o en aquellas en que se les incorpora un fondo de imágenes.⁶ En el primer caso, los retratados aparecen sobre un fondo liso, a veces neutro; en el segundo, se les representó en espacios interiores o con un paisaje al fondo. En el siglo XIX la fotografía retomaría estas dos formas de representar la figura humana que son diametralmente opuestas.

Fotógrafo no Identificado
Emeterio Merino y familia
ca. 1865
Col. Eduardo García Ramírez



IZQUIERDA
Autor no identificado
Caballero, ca. 1870
Col. Eduardo García Ramírez

DERECHA
Francisco Montes de Oca
Hombre no identificado, 1865
Col. Rogelio Charteris Reyes

Los retratos sobre fondo liso, suponían un énfasis en el modelo. La figura humana o el rostro eran el centro de atención y nada distraía; sin embargo, este tipo de pinturas no carecían de cierta austeridad. Por el contrario, la escuela flamenca personificó al modelo, de manera que el contexto de la figura comunicaba un referente del retratado; éste se muestra rodeado de objetos cotidianos, escenificado en su entorno, o en algún ámbito de su vida. La intención de ubicar al retratado en un espacio, de ambientarlo con objetos o con una vista al fondo, ayudaba a definirlo y podía transmitir al observador información acerca de su género, su origen, su rango, su ocupación o hasta de sus valores: la esfera material en que aparecía el retratado lo precisa y lo explica. Este tipo de fondos que recreaban paisajes o interiores, eran accesorios compuestos por elementos que en ocasiones se unían para formar una unidad ambiental.⁷ Realizar este tipo de retratos implicaba acuerdos entre el pintor, que debía plantear su proyecto estético, y el modelo, quién probablemente expresaba sus deseos e intenciones de cómo ser representado.

El crítico y curador de fotografía Gabriel Bauret, en su libro *De la fotografía, las influencias de la pintura en la fotografía del siglo XIX*, afirma que el acto de retratar es más precioso, tanto en lo cualitativo, como en lo cuantitativo en esta centuria.⁸ Si la fotografía estuvo influida por los códigos, las operaciones y el lenguaje de

la pintura, el estudio fotográfico fue el sucesor de aquellos gabinetes de pintura. Los telones con paisajes para retratar no fueron una invención de la fotografía, se usaban desde siglos atrás por los pintores. Se sabe que desde el Renacimiento algunos artistas recurrieron a paisajes previamente elaborados para pintar a sus clientes, el fondo otorgaba una proporción, una escala o un referente al modelo. También se llegaron a utilizar tapices o gobelinos como fondos.

Ante la creciente demanda de retratos para la realeza y la alta burguesía en Europa, los grandes maestros crearon sus propios talleres de pintura en los que distribuían diversas tareas entre otros pintores para solucionar diferentes aspectos de los cuadros. En el siglo XVII el pintor flamenco Prosper Henricus Lankrink, además de paisajista, se encargaba de realizar los fondos, ornamentos, accesorios y telas en el taller de Peter Lely en Londres.⁹ “Antes que la fotografía naciera, el arte ya existía” afirmaba el fotógrafo Edward L. Wilson en su famoso manual. Siglos después la fotografía utilizaría esos recursos cuya eficacia ya había probado la pintura.

Los telones pintados al óleo se empezaron a utilizar en los estudios fotográficos a partir de 1843 en Londres,¹⁰ la idea se atribuye a Antoine Claudet, daguerrotipista francés radicado en Londres,¹¹ cuya solución del fondo pintado, aunado a la columna, el cortinaje recogido y la balaustrada, resultaron todo un modelo a seguir.

Hechuras y producción. En los manuales *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes* (1855),¹² o en *Photograph and Ambrotype Manual* (1859), se propone a los fotógrafos utilizar fondos elaborados de un fuerte tejido de algodón tensado, sobre un marco de madera, que poseyera el tamaño suficiente grande para ser registrado en la cámara sin mostrar ninguna de sus orillas al tomar a un grupo de personas.¹³ Efectivamente, primero se utilizaron los fondos de tipo bastidor, es decir, un lienzo montado sobre un marco de madera de forma cuadrada o rectangular, lo que complicaba su manipulación. Estos fondos rígidos tenían el inconveniente de que con la tela tensada, podían sufrir rayaduras o un daño por un golpe fuerte.

También se utilizaron los telones decorados que se enrollaban, para lo cual se requería de una estructura o andamiaje para desplegarse. Tenían la ventaja de poderse almacenar en el estudio, ocupando menos espacio, ya que algunos llegaron a medir 3 por 4.50 metros.¹⁴ Este tipo de sistema tenía el inconveniente de que al enrollar y extender, la pintura se maltrataba.

Los fondos lisos, pintados en un sólo tono, fueron utilizados para hacer retratos de tres cuartos, de medio cuerpo, o de busto. A través de los años los manuales recomendaban pintarlos de ciertas tonalidades. Adolphe Legros sugería en el manual de su autoría, utilizar el azul oscuro, el verde, o un gris pizarra, dando a esos tonos de color más oscuro o más claro, dependiendo de la necesidad.¹⁵ Alberto Reyner aconsejaba utilizar el blanco de España o el llamado “yeso mate”, el negro humo, tierra de Siena, rojo de Venecia o el índigo.¹⁶ Estos telones lisos eran una solución no exenta de cierta monotonía, que podía interpretarse como austeridad para la mentalidad burguesa de la época.



La ejecución de fondos requería de cierta pericia en la pintura, por lo que los fotógrafos tuvieron que encargar tales obras a artistas o talleres especializados en la ejecución de representaciones al óleo.¹⁷ En la Ciudad de México, Luis Veraza informaba en el periódico *El Pájaro Verde*, que un artista de “conocido mérito” había realizado los veinte fondos con los que contaba su estudio.¹⁸ Muchos de estos fondos decorados fueron realizados por artistas locales que algunas ocasiones representaron vistas del paisaje o de la ciudad donde estuvieran. Jesús Herrera y Gutiérrez fue un destacado “pintor decorador” especializado en elaborar telones teatrales, escenografías, decorados en yeso, estuco, escayolas, dorados, además de realizar accesorios y fondos para estudios fotográficos, tal como lo afirmaba en la papelería de su negocio.¹⁹ En el último tercio del siglo XIX su empresa “Jesús Herrera y Gutiérrez e hijos” desarrolla una intensa actividad en los teatros de la capital y en el Circo Orrín. Su hijo, Leonardo Herrera y Paz envía fondos pintados para estudios fotográficos a la Feria Universal de París (1900) y a la Exposición Panamericana en Buffalo, Nueva York (1901), obteniendo una medalla de bronce por su trabajo.²⁰ Otro autor identificado fue el pintor Carlos Fontana, quién realizó el telón de guillotina del Teatro Degollado en Guadalajara; el cronista tapatío Leopoldo Orendáin, refiere en su libro *Cosas de viejos papeles*, que era Fontana quién le realizaba a Octaviano de la Mora las decoraciones pintadas.²¹ Quizás, fue el mismo Fontana quién pintó el fondo de tema local utilizado por el mismo fotógrafo, que representaba una estancia con un ventanal a la izquierda, y en el que tras el cortinaje se aprecia la Catedral de Guadalajara.

Un anuncio del fotógrafo norteamericano Henry F. Schlattman permite conocer otras dinámicas de adquisición de estos telones: la hechura *ex profeso*. A su regreso de Estados Unidos se publicita informando que “un nuevo juego de accesorios y fondos se manufacturaron y pintaron bajo su supervisión para el beneficio de sus numerosos clientes”.²²

No es descabellado suponer que de la asociación entre pintores y fotógrafos en un mismo estudio, los primeros se encargaron de realizar los telones que se utilizarían en los talleres fotográficos. De entre estas sociedades se pueden mencionar las de los fotógrafos Sciandra con el artista Justo Montiel; al igual que la del fotógrafo Agustín Barroso con Jesús Corral, o la de los hermanos Valleto con el pintor Ramón Sagredo al inicio de su carrera fotográfica en 1865. Al comparar el paisaje del fondo que poseía el estudio Sagredo-Valleto, que representa una casona de Tacuba con vista hacia el Castillo de Chapultepec, con el que aparece en el lienzo “El camino de Emaús” de Sagredo, se pueden advertir ciertas similitudes en la composición y tipo de horizonte.

Los manuales de fotografía recomendaban a los señores fotógrafos tener un repertorio de fondos para diferentes ocasiones. La demanda de estos telones pintados supuso la generación de una industria avocada a la producción de estas piezas a partir de 1870, lo que generó una competencia en este sector entre las industrias alemana, francesa, inglesa y norteamericana. Para principios del siglo XX la American Photo Supply Co. ofrecía fondos de la siguiente manera:

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Fondo fotográfico
finales siglo XIX
Col. France Scully
y Mark Osterman

Tenemos un gran surtido de ellos, pintados por artistas de gran nota. Los estilos de composición son verdaderamente hermosos y muy originales, capaces de satisfacer los gustos más artísticamente delicados. Los tenemos de todos tamaños y perfectamente adaptables á toda clase de retratos de bustos, figuras enteras, grupos, retratos de desposados, de niños, de hombres de ciencia, marinas, etc., etc.²³

En muchos de los telones del último tercio del siglo XIX se pueden apreciar pinturas de calidades muy diversas, inclusive, algunas con soluciones arquitectónicas o de perspectiva un tanto ingenuas. Al comparar retratos entre fotógrafos contemporáneos, se puede advertir que algunos de ellos fueron muy probablemente realizados por el mismo fabricante; por ejemplo un telón donde se apreciaba un invernadero lo tuvieron tanto los hermanos Terán de Querétaro, como otro similar que poseían los hermanos Lagrange en Monterrey. Otros telones de gran semejanza, son el que representaba una chimenea con un candelabro que utilizó el estudio de Valletto y Cía., y otro con que fotografiaba Octaviano de la Mora en la capital tapatía; o el de un gran salón con una escena pintada en el muro de los mismos hermanos Valletto, con otro que empleaba Pedro Guerra en Mérida, Yucatán. Existe la posibilidad de que estos telones fueran elaborados por un mismo taller y que los agentes comerciales los distribuyeran a diferentes estudios fotográficos.

Tramas y representaciones espaciales. Según las crónicas de época, los fotógrafos mexicanos, habían realizado estancias en el extranjero perfeccionando el “arte de la fotografía” con reconocidos expertos profesionales europeos y norteamericanos. En 1866, el fotógrafo Antióco Cruces publicó una nota donde planteaba la separación momentánea con su socio Luis Campa, y su próxima ausencia de la ciudad:

La sociedad mexicana de Cruces y Campa tiene la honra de participar al público que teniendo hace mucho tiempo la idea de plantear en México un establecimiento de fotografía con el lujo y la comodidad que tienen los talleres en Europa, y estando ya el primero de los socios de vuelta de París, [Campa] á donde se dirigió con el exclusivo objeto de adquirir mayores conocimientos en su profesión, visitando á la vez los establecimientos fotográficos de aquella capital, con el fin de reunir los mayores elementos para realizar la idea proyectada.²⁴

Efectivamente, Antioco Cruces perfeccionó sus conocimientos fotográficos durante un año bajo la tutela de Bacard en París.²⁵

Por su parte, los hermanos Valletto habían refinado su técnica con los mejores maestros de Europa y América, tales como Nadar, Sarony, Frederichs, etcétera.²⁶ La prensa capitalina informa en 1875 que Ricardo Valletto partía a Nueva York para afinar sus conocimientos fotográficos;²⁷ y en 1906, Juan de Dios Peza evocaba que Julio Valletto había estudiado con el maestro veneciano, ingeniero y fotógrafo Montalti; en Viena con Herder; en Budapest con Khloller y con Kleffer en Berlín. Por su parte Guillermo Valletto había trabajado con Biber en Berlín y Ricardo Valletto con el mismo Montalti.²⁸

Los fotógrafos italianos Pablo y Luis Sciandra, al arribar en 1872 a la capital mexicana informaron al público que habían permanecido durante varios años al lado de

J. Laurent “el fotógrafo mas notable residente en Madrid”.²⁹ Ese mismo año regresó a México, José María Maya, quién residió doce años en París luego de realizar una estancia con el químico y fotógrafo francés Alphonse Louis Poitevin, con quién aprendió la técnica de los esmaltes fotográficos.³⁰

Después de trabajar algunos años en Guadalajara, y habiendo reunido un capital, Octaviano de la Mora emprendió un viaje en 1874 a los Estados Unidos y Europa, para ampliar su experiencia profesional, consiguiendo o comprando fórmulas y aprendiendo directamente de algunos de los fotógrafos más importantes como Sarony, Folks, Moreno y Mora, en Nueva York; en París se contactó con Salomón, Nadar y Legeune; en Viena con Lukard; lo mismo hizo en otras ciudades como Londres, Roma y Berlín.³¹

Los hermanos Luis y Felipe Torres habrían también recorrido Francia, Italia, Suiza, España, así como las principales ciudades de Estados Unidos, donde tuvieron ocasión de complementar sus estudios.³² Todos estos fotógrafos mexicanos, al igual que otros que llegaron del extranjero, no sólo habían ampliado sus conocimientos fuera de México, sino que además implementaron las técnicas y las ideas visuales que predominaban en la fotografía del retrato de estudio en los estudios más importantes y de vanguardia en el mundo.

No eran pues, ajenos a las tendencias que dominaban la fotografía de las naciones a la vanguardia en recursos para el estudio fotográfico, ya que además, establecieron nexos comerciales con los fabricantes, exportadores de equipo y materiales fotográficos; importaron insumos, mobiliario, fórmulas, e implementaron los recursos aprendidos, entre los cuales, por supuesto, el uso de los fondos, que como un elemento ambientador y decorativo, era un artículo de primer orden.

Los fondos pintados tenían que estar realizados en tonalidades monocromáticas, sin llegar al negro completamente para no confundir con alguna parte oscura de la vestimenta o parte del modelo, generalmente el tono más oscuro era el negro humo. Las representaciones en los fondos eran ligeramente difuminadas, a manera de desenfocado, de tal forma que el modelo fuera la figura más importante a destacar y que poseyera la mayor nitidez en el retrato. Es por ello que la mayoría de los telones debían de tener el efecto de *sfumato*, de líneas suaves y figuras, o formas de contornos imprecisos, para dar el efecto de lejanía y profundidad, de tal manera que se estableciera siempre el fondo como un plano secundario a la figura del cliente.

Uno de los retos más importantes para la puesta en escena era la ubicación del telón, tanto en el encuadre para cada modelo, como su despliegue hasta el nivel del piso, en el caso de que fueran enrollados. La parte inferior tenía que coincidir o disimularse con la alfombra o el piso del estudio, para lo cual los fotógrafos tenían varios recursos. El asunto no era un aspecto formal, sino también de credibilidad: al extender un fondo, tenían que respetarse las leyes de la perspectiva, en particular, tenía que cuidarse el horizonte en relación al sujeto que se iba a fotografiar. El paisaje en lontananza de una marina, debía de estar ubicado a la altura de los pies, o idealmente al nivel de las caderas, o con un poco de licencia artística, a la

PÁGINA 16
Valleto y Cía.
Dama no identificada, ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras

PÁGINA 17
Valleto y Cía.
Ana María Escobedo, ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras







© 423261
Desiderio Lagrange
*Descendientes de familias
tlaxcaltecas establecidos
en Villa Bustamante
Nuevo León, México, ca. 1892*
Col. Étnico
CONACULTA-INAH-SINAFO-FN

altura de los hombros del retratado; mientras que en el caso de los niños, debía mostrarse por encima de las cabezas.³³

En cuanto a los muebles con que ambientaba la escena, el fotógrafo tenía que respetar las “leyes de la perspectiva” y —en concordancia con ellas— debía disponer el mobiliario, de manera que no contradijera las líneas de fuga representadas en el telón. Los accesorios debían ser utilizados teniendo en cuenta las exigencias de la escena y el punto de vista que representaba el fondo. Un mueble gabinete dispuesto en sentido contrario a la estancia pintada en el lienzo, era un error de composición y una incongruencia bastante frecuente. No había guías para seleccionar que objetos y mobiliario habrían de complementar a los fondos en las composiciones. “El buen gusto debe de ejercitarse en cuestión de fondos y accesorios por el aspirante que desee ser un excelente fotógrafo”, sugería Edward L. Wilson, en su manual que redactó a manera de lecciones.³⁴



Un recurso de los fotógrafos del siglo XIX era lograr concordancia entre los objetos con que se rodeaba al modelo (sillas, muebles, cortinas, manteles, lámparas, etcétera) con el fondo del estudio; si el mobiliario tenía formas o texturas parecidas a las representadas en el telón se lograba un resultado muy armonioso. Cuando había una semejanza formal entre esos planos, se producía un resultado mucho más efectista. Por ejemplo, si el mantel que caía sobre una mesa se asemejaba al decorado del fondo, la línea entre lo real y lo virtual era más difícil de distinguir.

El entramado visual estaba compuesto de varios niveles que generalmente eran tres planos. Algunas ocasiones era el mismo modelo quien ocupaba el primer nivel en la composición; el segundo lo conformaba una mesa, una silla, un escritorio o una columna, aderezados de floreros, tinteros, álbums, esculturas, alfombras, cojines y cortinajes; en el tercer nivel aparecía el fondo que enmercaba

Terán Hermanos
Pareja no identificada
ca. 1890
Col. Gustavo Amézaga Heiras



IZQUIERDA
Guerra y Cía.
Familia no identificada
ca. 1885
Col. Manuel González



DERECHA
Dama no identificada
ca. 1885
Col. Gustavo Amézagaga Heiras

toda la escena fabricada. Cabe mencionar que de forma indistinta, los dos primeros planos se podían alternar o mezclar, de tal forma que el retratado quedaba ubicado entre los objetos y el fondo.

En estos niveles y representaciones visuales que se articulaban en el estudio, algunos fotógrafos incorporaron algunas piezas de mobiliario pintados en un plano bidimensional. Imágenes de supuestos muebles que figuraban gabinetes, pianos y columnas representadas en una pedazo de madera recortada con la silueta del supuesto mueble. El utilizar este tipo de piezas en el estudio permitía un traslado rápido y ligero, y además no ocupaba mucho espacio para su almacenamiento. Octaviano de la Mora disponía de una gran columna ornamentada que remataba con un gran macetón. En Querétaro, Ignacio Muñoz Flores retrataba con un piano pintado; ambos ejemplos del tipo de mobiliario descrito anteriormente.

Por su parte, en la capital mexicana los hermanos Valletto también tenían una balsa, un mueble gabinete con un reloj, un piano y una columna rematada con un águila para el uso de representaciones de exteriores, pintadas en un plano bidimensional. Estos cuatro elementos rígidos tenían su base desde el suelo, es decir, se detenían desde abajo con un sistema de patas de madera. El piano era posicionado por el fotógrafo indistintamente sobre varios telones integrándolo de tal forma, que parecía ser parte de diferentes fondos; finalmente le sobreponía una partitura con dos pequeños clavos de los extremos superiores, que figuraba estar colga-

da en el mismo plano pintado. La columna rematada con un águila, fue utilizada de manera variada en retratos que representaban parques o exteriores arbolados. Los modelos posaban como paseando, o recargados sobre ella, como si poseyera un volumen real.

A esos elementos visuales los Valleto incorporaron otros telones que se posicionaban en los extremos laterales de los grandes decorados, que representaban una chimenea, o a una columna, aderezados con un cortinajes. Estos telones ayudaban a “rellenar” el fondo y completaban un espacio más amplio, para fotografiar a grupos o familias de numerosos miembros. Toda esta sobreposición de fondos, combinado con objetos y cortinajes, podían llegar a sumar más de una docena de elementos, formaban una compleja trama espacial que tenía la intención, tanto de enriquecer el conjunto del retrato, como de hacer creer al espectador una realidad que en la mayoría de las ocasiones, no existía.

En el estudio, el eje principal era la figura del retratado, la postura para su representación era un tema muy significativo. La fotografía retomó de la pintura algunas de las reglas para la pose: las actitudes, los objetos que portaban, el fondo seleccionado, o la forma de ubicarlo; todo esto debería de revelar el carácter del modelo. La orientación por parte del fotógrafo era indispensable, tenía que saber dirigir la expresión corporal; a veces, debía manipular el cuerpo de sus clientes, hasta lograr una composición bella y armoniosa. La manera de tomar un libro, de hojear un álbum o de portar un remo; toda pose cuidada era un acierto que daba más realce al conjunto de la puesta en escena. En aquel universo de artificios, las apariencias *sí* engañaban.

•

Para finales del siglo XIX y principios del siglo XX, era evidente que el gusto por este tipo de telones decorativos, aquellos fondos rodeados de sillas ornamentadas, piezas de estuco y pesados cortinajes, cada vez se usaban menos, aunque se siguieron utilizando hasta las primeras décadas del siglo XX, fondos que representaban muros ornamentados. Los nuevos manuales de fotografía aconsejaban utilizar con medida y razón aquellos telones para ambientar un retrato. Al iniciar el siglo XX, había quedado claro entre los fotógrafos que los objetos decorativos eran un obstáculo que competía para lucir al modelo. Aquellas representaciones recargadas se consideraron pasadas de moda, y poco a poco, un estilo más sobrio dio paso a la modernidad en el retrato y a las nuevas vanguardias que habrían de imponerse.



OCTAVIANO DE LA MORA
Hombre no identificado
Col. Eduardo García Ramírez

PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA
Valleto y Cia.
Dr Eduardo Liceaga,
Dolores Jauregui de Liceaga,
Dolores Liceaga de del Moral,
Elena Liceaga de Reyes Retana
y Fernando Liceaga
ca. 1900

EN MEDIO
Valleto y Cia.
Pareja no identificada
ca. 1905

ABAJO
Valleto y Cia.
Pareja no identificada
ca. 1905

Col. Gustavo Amézaga Heiras



- 1 "Teatro Principal", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 29 de septiembre de 1875. La obra fue representada por la Compañía Dramática dirigida por el primer actor don Enrique Guasp de Peris.
- 2 Miguel Ramos Carrión, *Doce retratos, seis reales*, México, Tipografía de Aguilar e hijos, 1885, p. 16.
- 3 En México, en el siglo XIX a los fondos se les conocían popularmente como "transparente" o "fondos de calicót" por el tejido de algodón normalmente estampado originario de la India.
- 4 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 15.
- 5 Edward John Wall, *The Dictionary of Photography*, Londres, Hazell, Watson & Viney, 1912, p. 73.
- 6 Me baso en la clasificación que realizan Galienne y Pierre Francastel, en *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pps. 95-103.
- 7 Norbert Schneider, *El arte del retrato*, Colonia, Taschen, 1999, p. 22.
- 8 Gabriel Bauret, *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2010, p. 64.
- 9 Juan J. Luna, "Pintura Británica (1500-1820)", en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXIII, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 140.
- 10 Ellen Maas, *Foto-álbum, sus años dorados, 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 89.
- 11 Josef Maria Eder, *History of Photography*, Nueva York, Dover Publications, 1972, p. 356.
- 12 Adolphe Legros, *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie pour portraits, vues, paysages, monuments, stéréoscopes et toutes espèces de reproduction sur papier, collodion, verre négatif et positif*, París, edición del autor, 1854.
- 13 Nathan B. Burgess, *Photograph and Ambrotype Manual. A Practical Treatise*, Nueva York, 1859, p. 176.
- 14 Un comerciante de fondos para estudios fotográficos anunciaba en la revista *El fotógrafo mexicano*, en enero de 1909, telones de hasta 10 x 15 pies, equivalentes a 3 x 4.50 metros aproximadamente.
- 15 Adolphe Legros, *op. cit.*, p. 98.
- 16 Alberto Reyner, *El retrato en las habitaciones*, Madrid, Enciclopedia del fotógrafo aficionado, no. 7, Librería Editorial de Bailly-Bailliere e hijos, 1900, pág. 107.
- 17 Ver la oferta de los pintores decoradores Santiago Arellano en "Santiago Arellano" en *El Pájaro Verde*, México, 24 de febrero de 1864, y de A. Ramírez, en "Las Dos Medallas" en *El Pájaro Verde*, México, 15 de julio de 1864.
- 18 "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía", en *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.
- 19 Factura de Jesús Herrera e Hijos, 29 de enero de 1896, póliza 250 del 31 de enero de 1896, Serie Pólizas y Comprobantes de Ingresos y Egresos, vol. 5064, Sección Administración de Rentas Municipales, Fondo Gobierno del Distrito Federal, Archivo Histórico del Distrito Federal "Carlos Singüenza y Góngora".
- 20 Ver "Lista de las recompensas obtenidas por expositores mexicanos", en la *Exposición Universal de París de 1900*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1901 y Lista de recompensas obtenidas por expositores mexicanos en la *Exposición Panamericana de Buffalo, N.Y., E.U.A.*, 1901, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1902. Agradezco a los investigadores Helia Bonilla y Carlos A. Córdova por la información proporcionada de Jesús Herrera y Gutiérrez y Leonardo Herrera y Paz, respectivamente.
- 21 Leopoldo Orendáin, *Cosas de viejos papeles*, volumen 2, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1969, p. 111. Agradezco la referencia a la investigadora Brenda Ledesma.
- 22 "Mr. H. F. Schlattman", en *The Mexican Herald*, México, 29 de diciembre de 1895.
- 23 *Catálogo de la American Photo Supply*, México, s/f, p. 217.
- 24 "La Sociedad Fotógrafo Artística de Cruces y Campa", en *El Pájaro Verde*, México, 23 de julio de 1866.
- 25 "Nuestros grabados. Sr. Antonio Cruces" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 12, México, junio de 1901, p. 231.
- 26 "Nuestros grabados" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 1, México, julio de 1899, p. 15.
- 27 "Los hermanos Valletto", en *El Eco de Ambos Mundos*, México, 2 de noviembre de 1875.
- 28 Juan de Dios Peza, "Los hermanos Valletto", en *El Tiempo Ilustrado*, México, 14 de enero de 1906.
- 29 "Fotografía", en *Revista Universal*, México, 1 de julio de 1872.
- 30 "Fotografías sobre esmaltes", en *La Voz de México*, México, 7 de septiembre de 1872.
- 31 "Nuestros grabados" en *El Fotógrafo Mexicano*, núm. 2, México, agosto de 1899, p. 43.
- 32 *Ibidem*, núm. 3, México, septiembre de 1899, p. 74.
- 33 Anónimo, "Backgrounds", en *The British Journal of Photography*, Londres, 31 de octubre de 1884, p. 691.
- 34 Edward L. Wilson, *Wilson's Photographic: A Series of Lessons*, Filadelfia, 1881, Edward L. Wilson, p. 169.