



# En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

*¿Y esta apagada pintura  
podría llamarse retrato?  
¡Que! ¡Tan célebre aparato  
sólo da una sombra oscura!*  
Wenceslao Alpuche, 1873<sup>1</sup>

En 1851, el joven orizabeño Marcos Arróniz, militar de talante conservador, poeta y traductor de líricos franceses e ingleses, biógrafo y periodista, confiesa en un notable artículo publicado en *La Ilustración Mexicana* poseer “una magnífica copia del Niágara, sacada al daguerrotipo por el señor Custin,<sup>2</sup> en la que el agua está perfectamente copiada, y aún el vapor que se eleva del fondo de la catarata”.<sup>3</sup> Lo que Arróniz deja entrever es que, como buen romántico y estudioso ilustrado, seguramente poseía algunos daguerrotipos en su colección. Conocedor del tema, en su crónica nos informa además que “se han llegado á dar color a los retratos sacados á los daguerrotipos, estendiendo sobre ellos, con el auxilio de pinceles muy suaves, polvos finos de colores; pero son pocos los que hacen esta operación con acierto, pues los mas destruyen la limpieza y hermosura de las sombras”.<sup>4</sup> De este testimonio se puede deducir la compleja tarea de iluminar aquellos retratos capturados en placas de cobre bañadas en plata; en los que el color se aplicaba por lo general en el rostro, la joyería, la vestimenta, o en las áreas más claras, con el fin de lograr un mayor volumen y realismo de las personas representadas.

**PÁGINA ANTERIOR**  
*Caballero no identificado*  
Impresión a la  
albúmina, coloreada  
Col. Gustavo  
Amézaga Heiras

En algunos daguerrotipos se puede advertir el trabajo de iluminación sutilmente sugerido, aplicado con un cierto titubeo y en algunos casos —tal como afirmó Arróniz— arruinando el resultado final del retrato.

El desarrollo de la fotografía tomaría un giro significativo con la reproductibilidad de la fotografía al colodión húmedo, tanto en la obtención de negativos, como en las impresiones que se realizaron en papel y de las que se podían obtener múltiples copias. El periodista y editor Mariano Villanueva se expresaba entusiasta sobre aquella multiplicidad de las impresiones:

La fotografía en papel es el complemento más brillante del descubrimiento del que hablamos, porque no adolece de ninguno de los inconvenientes característicos de la daguerrotipia. Presenta en efecto la inmensa ventaja de que, una vez obtenido el primer dibujo, puede suministrar un número inmenso de producciones.<sup>5</sup>

A principios de la década de 1850, la introducción de la fotografía en papel en México tuvo una tardía acogida entre la clientela nacional.<sup>6</sup> Las primeras fotografías en papel salado y albúminas tenían un resultado granuloso, texturizado o de efecto esfumado, por lo que no podían competir con la magia de una placa que presentaba con minucioso detalle el momento fijado en la cámara.<sup>7</sup> Aproximadamente, hasta mediados de la década de 1860 la gente prefirió las imágenes más nítidas obtenidas por el daguerrotipo, el ambrotipo (colodión sobre una superficie de vidrio) o el ferrotipo (colodión sobre una delgada lámina de metal).

La llegada de la *carte-de-visite* a principios de 1860, la popularidad de ésta por lo accesible de su formato, lo atractivo de su multiplicidad y su bajo costo, permitió que el coloreado en papel se afanzara en aquella incipiente industria. Conforme transcurrió la segunda mitad del siglo XIX nuevos y más grandes formatos, susceptibles de ser iluminados, aparecieron en el mercado. Pese a los constantes anuncios de diversos fotógrafos sobre novedosos y “sorprendentes descubrimientos” de una “verdadera” fotografía a color, no fue sino hasta finales del siglo XIX que se desarrolló propiamente una tecnología para obtener imágenes de colores.

La fotografía monocromática en papel se obtenía a partir de negativos con ausencia de color, por lo tanto, una pléyade de pintores profesionales, estudiantes “del arte de Apeles” y aficionados de la pintura, se avocaron a la tarea de colorear manualmente las fotografías, cuya manufactura y realización fue muy semejante hasta principios del siglo XX.





*Retratos de bodas  
de Dolores Mondragón  
y Alva y Tomás León  
Febrero de 1855  
Daguerrotipos coloreados  
Col. Guadalupe  
Lozada León  
Reprografía:  
Bernardo Arcos*

## Miniaturistas, aficionados y pintores de la Academia

Desde los primeros años del México independiente, se dieron las condiciones comerciales para que llegara una considerable cantidad de artistas y miniaturistas extranjeros, cuyo trabajo resultó muy apreciado entre la clientela. Los retratos en miniatura eran pinturas realizadas a la acuarela, óleo o gouache, sobre superficies de papel, piel, marfil, metal y pequeñas piezas en papel maché. Se utilizaron como joyas, piezas de ornato en tapas de estuches, cajas, cerilleras, sobre un dije o montadas en pequeños marcos para su exhibición. Algunos de los primeros miniaturistas buscando mercados y fortuna, ofrecían retratar a domicilio e impartir lecciones, tal como lo publicó en la Ciudad de México el pintor S. Antonio en 1828:

El señor D. S. Antonio, recién llegado de Francia, artista de dibujo y pintor de miniaturas participa al respetable público de México que acaba de abrir un taller para los retratos, así como una sala para instruir en el dibujo bajo el método mas espedito.

Tambien se ofrece ir a domicilio de las personas, que gusten ocuparlo, tanto para retratar como para dar lecciones.<sup>8</sup>

En comparación con los grandes lienzos, los precios de los retratos en miniatura eran más accesibles. En la primera mitad del siglo XIX, una buena cantidad de artistas extranjeros se establecieron en la Ciudad de México, así como en otros centros urbanos, para satisfacer la demanda del mercado nacional. Por ejemplo, el 28 de mayo de 1842, el miniaturista Eduardo Martín se anunciaba de esta forma:



*Caballero no identificado*  
Miniatura al óleo  
ca. 1860  
Col. Carlos Monsiváis

**PÁGINA SIGUIENTE**  
*Monaguillos*  
ca. 1890  
Impresión a la  
albúmina, coloreada  
Col. Gustavo  
Amézaga Heiras







Se compromete [...] á no demorar la conclusión de la obra más de diez ó doce días, siempre que el interesado ocurra a las horas citadas, siendo de advertir que no se le detendrá [en las sesiones] por más de una ó dos horas”.

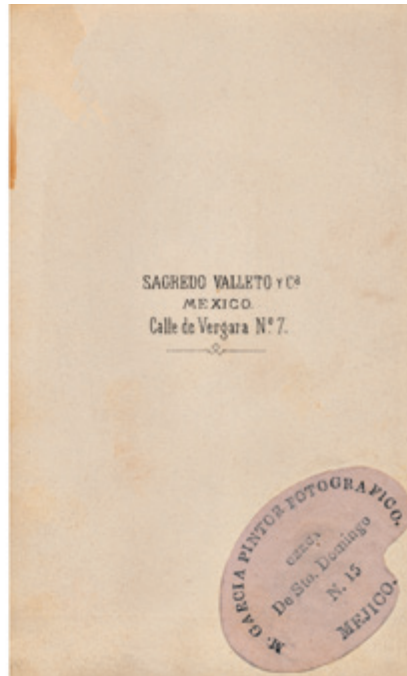
Eduardo Martín tenía ubicado su taller en los altos del Hotel Iturbide (calle de San Francisco número 12), y éste fue uno de los primeros espacios en la Ciudad de México acondicionado como estudio, mismo que ocuparía posteriormente Randall W. Hoyt,<sup>9</sup> quien probablemente fue el primer daguerrotipista en establecerse de manera permanente en la metrópoli.<sup>10</sup>

Ante la relativa inmediatez temporal en que podía obtenerse un retrato al daguerrotipo, en comparación con las horas o varias sesiones que duraba la realización de una miniatura (así como la reducción de los costos), aquellos artistas pintores de la primera mitad del siglo XIX se dedicaron a iluminar daguerrotipos sin invertir mucho tiempo. Éste fue el caso del pintor y miniaturista francés Nicolás Budín, que trabajó en el estudio de Eugenio Latapí en 1858,<sup>11</sup> y que más tarde se integraría al gabinete del fotógrafo Rodolfo Jacobi, a quien le iluminaba trabajos al óleo, al pastel o a la aguada.<sup>12</sup>

Muchos de los miniaturistas locales se formaron de manera independiente tomando lecciones, como artistas aficionados que se procuraron un entretenimiento. Para los autodidactas existía el clásico *Manual de miniatura y acuarela* de Constant

**Mercado y Barriere**  
*Manuela Arce de Dávalos*  
ca. 1873  
Col. Eduardo  
García (izquierda).  
Col. Carlos Monsiváis/  
Museo del Estanquillo  
(derecha)





Viguiet, publicado en París en 1827 y traducido al castellano, o el *Manual del pintor teórico-práctico* de Agustín Algarra (1864).<sup>13</sup> Las miniaturas llegaron a ser parte de una disciplina tan importante que se incluyó como asignatura en los colegios para ambos sexos, como en El Liceo Mexicano. Colegio y Científico y de Bellas Artes en 1843,<sup>14</sup> y años más tarde, en 1872, en la Escuela de Artes y Oficios.<sup>15</sup>

**Sagredo Vallete y Cia.**  
(fotografía), M. García  
(iluminador)  
*Niño no identificado*  
ca. 1865  
Impresión a la  
albúmina, coloreada  
(frente y vuelta)  
Col. Gustavo  
Amézaga Heiras

Los miniaturistas además ofrecían sus servicios para iluminar estampas y litografías: “Se iluminan retratos ó estampas de papel al óleo, a precios muy moderados” afirmaba el fotógrafo Maximino Polo, quien ponía a disposición de su clientela los servicios del artista que trabajaba en su estudio.<sup>16</sup> A partir de la década de 1840, los daguerrotipistas fueron ganando terreno y clientela sobre aquellos pintores que eran sus competidores, lo cual se evidenciaba en la forma en que se anunciaban: “¡¡¡¡Infinitamente más naturales y más perfectos que las miniaturas al pincel!!!!”.<sup>17</sup>

Con la llegada de la fotografía, y ante su creciente preferencia, muchos artistas formados en la Academia de San Carlos tuvieron menor demanda de su trabajo, por lo que tuvieron que dedicarse a iluminar retratos fotográficos como una manera de emplearse en su ramo. Un ejemplo es el caso de Lorenzo Aduna, quién después de terminar su largo aprendizaje en la Academia se empleó como pintor con el fotógrafo Juan María Ballbontín en 1859.<sup>18</sup> Se sabe que, no en pocos casos, las penurias económicas aquejaron al estudiantado de la Academia de San Carlos, que en tales circunstancias encontraron en la iluminación de fotografías uno de los pocos ingresos a los que tenían acceso siendo alumnos. Sin embargo, este tipo de encargos realizados por los jóvenes estudiantes, seguramente, fue mal visto dentro de la institución, así lo deja entrever la nota “Exposición de la Academia de San Carlos en 1862”:





Al hacer mención del Sr. [Joaquín] Ramírez, no podemos menos de consignar algunas ideas respecto de la situación actual y el porvenir tanto de este aplicado joven, como de D. Ramón Sagredo y otros discípulos de talento, que han sacrificado sus mejores años y sus recursos á un arte tan hermoso y desgraciadamente poco apreciado, y al fin á consecuencia de esto, han abandonado un estudio que ya era gravoso, y hoy contribuyen con sus talentos y rinden el fruto de tantas vigiliass, á la especulación de los fotógrafos, que, ocupándolos en la iluminación de los retratos de la fotografía por el mezquino estipendio de una tercera parte de su valor, se aprovechan del trabajo de esos alumnos.<sup>19</sup>

En este alegato, inmediatamente después, califican a los fotógrafos de oportunistas y al público de tener “poco gusto” en este aspecto, así como de tener sensatez “en otras materias”:

Nosotros no reprobamos la conducta especuladora de los fotógrafos, porque la hallamos lógica; pero si el poco gusto y la preocupación del público que sensato en otras materias, en la de que se trata se deja alucinar con facilidad, suponiendo que porque los retratos vienen de la fotografía son mas parecidos aun después de entrada la iluminación. ¡Error muy grande a la verdad!<sup>20</sup>

Al final de la crítica, el autor define que aquellos trabajos iluminados son “una ejecución subordinada” a las fotografías, que en vez de presentar la brillantez, la hermosura, la riqueza y gala de estilo de la pintura, se producen retratos que parecen “bustos inanimados de madera que presentan una naturaleza muerta”.<sup>21</sup>

## Colores para persuadir y aderezar

En una crónica del periodista español Manuel Matoses, publicada en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, se establece las tres categorías en que se dividían los pintores: los de brocha, los de estampas y el artista pictórico.<sup>22</sup> Es decir, el pintor de estampas era un artesano de calidad y prestigio mediano; los grandes artistas no “iluminaban”, pero es evidente que, para obtener un buen resultado, tenía que contar con los conocimientos para resolver los detalles y los volúmenes de un retrato fotográfico.

El iluminador debía de solucionar tres problemas bien diferenciados: el cuerpo del modelo (rostro, manos, cabello), la vestimenta y el fondo; cada uno de ellos implicaba diversos niveles de complejidad: el rostro del cliente fotografiado era la parte fundamental en la fotografía a colorear, y los ojos, el “alma” que transmitía la personalidad del modelo. Es frecuente, en este tipo de iluminaciones, observar cómo se “rebaja” la cantidad de pintura en el área de la mirada y, principalmente, no se iluminan las pupilas de los ojos; de ser así, se corría el riesgo de transformar

PÁGINA ANTERIOR  
Agustín Peraire  
(fotógrafo),  
Mendoza (iluminador)  
Damián Tort y Roca  
ca. 1868  
Impresión a la  
albúmina, coloreada  
Col. Gustavo  
Amézaga Heiras



definitivamente la expresión de las personas. La clave para lograr un buen resultado era la transparencia de los colores utilizados —principalmente en el rostro—, dejando ver las formas de las figuras del retrato original y absteniéndose de aplicar colores densos. Este problema, así lo explicaban los fotógrafos Galindo y Orellana:

Por esto los coloristas se han dedicado a remediar este inconveniente, pero al hacerlo se tropieza con una dificultad no pequeña: la densidad de los colores hace que se pierdan las tintas de la fotografía, y para dar las sombras el arte viene a sustituir a la naturaleza. Nosotros hemos vencido ese grave inconveniente, y ofrecemos hoy al público un procedimiento nuevo por cuyo medio se conservan las tintas dadas por la naturaleza, pues la transparencia de los colores que empleamos, es tal, que la fotografía nada pierde y *garantizamos* que queda perfectamente visible la mas lijera tinta por suave y delicada que sea.<sup>23</sup>

El atuendo daba el carácter de los retratados, el iluminador tenía que respetar de preferencia los colores originales de la vestimenta del cliente, y ésta, armonizar con el color que se aplicara al fondo que aparecía detrás del modelo. Los colores se empleaban para persuadir, afirmaba Agustín Algarra en su clásico manual del pintor.<sup>24</sup> El manejo de la pintura debía de transmitir las texturas de aquellos paños, sedas, encajes, gros, gasas, tafetas y muarés fotografiados.

En relación con los telones, generalmente, se coloreaban sin figuras, lisos, ya que iluminar fondos con escenas, paisajes o mobiliario, representaba un reto aún mayor para el pintor. Se decía que había “armonía” en la iluminación cuando los colores integrados guardaban una relación adecuada entre ellos. Las técnicas que se habían utilizado para iluminar en lienzos o en papel se aplicaron para colorear los retratos fotográficos: óleo, acuarela, pastel, tintas, lápices de colores, o la combinación de dos o varias de ellas.

Para crear la armonía del color, el pintor buscó inspirarse en el sentimiento, la naturaleza y la espontaneidad. Las fotografías iluminadas otorgaban al retrato el aire romántico de belleza, definida por esa expresión vaga del “no sé qué” (*je ne sais quoi*), que era aquel encanto que no se podía expresar en palabras. La expresión se refiere al sentimiento que despierta en el ánimo de quien mira la imagen, lo que significaba que ya no era una belleza de gracia, sino el movimiento emocional suscitado en el ánimo del espectador.<sup>25</sup>

Este tipo de trabajos permitía, además, idealizar hasta cierto punto a las personas, quizás la piel podía ser “blanqueada”.<sup>26</sup> Las modas afrancesadas adoptadas por los mexicanos eran motivo de mofa de periodistas liberales, como Juan A. Mateos, quien escribió el siguiente romance para burlarse de aquellas aspiraciones europeizantes:



Estoy resuelto, querido  
 voy a volverme francés,  
 ¡Martínez!, nombre prosaico,  
 desde hoy firmo *Martinet*.  
 Lástima que tenga el cutis  
 color cenizo *moaré*  
 Y el cabello negro mate,  
 Qué marca ¡por San Andrés!<sup>27</sup>

Sobre la prestigiosa sociedad Corral y Barroso, un gacetillero de *La Revista Universal*, alababa el trabajo de ellos a partir de una pieza de la bella y distinguida Leonor Rivas Mercado de Torres Adalid: “El [retrato] de Leonor había sido trasladado después de la ampliación, al lienzo, por el notable pintor Sr. Corral, y se hallaba sobre el caballete del artista. Estaba pintado al óleo y su actitud era notable y majestuosa”.<sup>28</sup> ¿Cómo habría sido aquel traslado a la tela?, ¿copiando de una ampliación fotográfica de papel?, ¿proyectando con luz el retrato y copiando los rasgos de la modelo en el lienzo?, ¿o simplemente iluminando una ampliación fotográfica?.

Los clientes podían opinar y hasta dirigir el trabajo de los retocadores. Esto es evidente en el reverso del retrato de Fanny y Fannita Escandón, fotografiadas por Valletto y Cía.<sup>29</sup> El retrato había sido iluminado al óleo por Mendoza, y numerado con el registro “no. 26”. En el reverso se lee a manera de anotación para los

*Margarita Maza Parada y Benito Juárez García*  
 ca. 1863  
 Impresión a la albúmina, coloreada  
 Col. Recinto de Homenaje a don Benito Juárez,  
 SCHP







fotógrafos: “Sr. Valleto, suplico a Ud. que me haga el gorro más alto como el núm. 38 y si le puede rebajar el pintor un poco la mejilla que tiene más sombra, pues parece que la tiene hinchada”. De esta anotación se deduce que fueron varias decenas de fotografías las producidas e iluminadas al color por el estudio para esta rica dama de la sociedad mexicana.<sup>30</sup> El resultado del retrato tomaba rumbos insospechados bajo la dirección del cliente, quien más que opinar, podía dirigir la representación de su imagen: si su sombrero no “parece ser tan alto”, la pintura lo alargaba hasta su completo agrado; si las mejillas de tan rojas le parecían vulgares, pedía le redujeran aquella tonalidad. La búsqueda del realismo podía llevar al cliente, o al pintor, a la ficción cromática o al nivel de una fantasía pura.

Pero el color no era solamente una parte decorativa que complementaba una fotografía, en muchos retratos era un elemento importante que determinaba el significado del retrato, como en las fotografías de novias, donde era deseable que se destacaran el color blanco del vestido, las transparencias del velo y los colores de los azares. Muchos retratos de militares fueron iluminados para representar adecuadamente el color de aquellos uniformes marciales, al igual que sus insignias o medallas. Probablemente el célebre retrato de Concepción Lombardo y Partearroyo, en el que ella observa embelesada la imagen de su marido, el general Miguel Miramón en traje militar, debió estar iluminado a todo lujo.

Por lo tanto, el color podía cumplir con varias funciones: era un medio significativo que enriquecía las imágenes, podía acentuar la parte emocional del retrato, idealizaba a las personas, precisaba los símbolos portados y, en otras ocasiones, exaltaba el estatus de las personas fotografiadas.

## Fotografía y pintura: las sociedades fotográficas

Los estudios fotográficos fueron por lo general, pequeñas empresas constituidas algunas veces entre miembros de una misma familia, o el resultado de la asociación de dos fotógrafos, o la unión de un fotógrafo y un pintor. Estos últimos, además de realizar los trabajos fotográficos en el estudio, podían aportar al taller la hechura de los telones o encargarse de iluminar las fotografías, tal alianza dotaba



**Valleto y Cía.**  
*Ricardo Legorreta*  
 ca. 1890  
 Impresión a la  
 albúmina, coloreada  
 Col. Felipe Nería  
 Legorreta

**PÁGINA ANTERIOR**  
*General Felipe*  
*Berriozábal*  
 ca. 1865  
 Impresión a la  
 albúmina, coloreada  
 Col. Taide Ortega.





Cruces y Campa, *Antonia de la Fuente*, ca. 1867  
Fotocrayón sobre fotografía ampliada a 40 x 50 cm  
Col. Gustavo Amézaga Heiras

de prestigio al gabinete fotográfico, como lo anunciaba Balbontín y Cía., en 1861: “Hemos reunido también al de la fotografía, el ramo de pintura: de manera que podemos hacer retratos al óleo del tamaño natural, miniaturas, retratos al pastel y á la aguada, etc. etc”.<sup>31</sup>

Hacia 1864, a partir de que las *carte-de-visite* se imponen en la oferta de los estudios fotográficos, un considerable grupo de pintores dedicados a la iluminación de fotografías ofertan su trabajo. Para su promoción se anuncian constantemente en la prensa asegurando realizar “trabajos perfectos”; también adherían una etiqueta con sus datos al reverso de sus obras a manera de publicidad. En otras ocasiones, su trabajo era exhibido en los aparadores de los estudios fotográficos. Aprovechando la máxima comercialización de la fotografía, los fotógrafos vendieron retratos de notables personalidades ya iluminados como fue el caso de Maximino Polo, que ofrecía el retrato en *carte-de-visite* de Porfirio Díaz pintado al óleo en 5 pesos.<sup>32</sup> Por su parte Guillermo Prieto, destaca en una notable crónica sobre su visita al estudio de Cruces y Campa, los retratos que se exhibían en dicho establecimiento: “entre las fotografías de colores, llamó nuestra atención la de la princesa de Salm Salm, con sus grandes ojos negros, su sonrisa voluptuosa y su garbo y desgaire seductores. El retrato del archiduque Maximiliano es de lo más perfecto”.<sup>33</sup>

Las fotografías coloreadas no solamente fueron piezas que se resguardaron como objetos de valor sentimental, sino que además se poseyeron como artículos de “moda”. Una fotografía era un producto de considerable valor comercial que se integraba al uso y costumbre del retrato extranjero, europeizante, y que significaba por lo tanto, una oportunidad para aquellos mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX de poseer una pieza *moderna*, cuando la fotografía se alzaba a la categoría de ser un objeto cultural.

En 1864 el fotógrafo Luis Veraza<sup>34</sup> anunció su trabajo en la prensa especificando las tarifas de sus *carte-de-visite*: por una, 1 peso; por tres, 2 pesos, y por una docena 5 pesos, y agregaba que por la iluminación de una de ellas el precio era de 2 pesos.<sup>35</sup> Por su parte, Lorenzo Aduna, en su aviso



publicitario de 1868, enlista los precios de los diversos formatos fotográficos, los retratos más grandes de media figura e iluminados costaban 25 pesos, mientras que el retrato de figura entera valía la friolera de 100 pesos, una suma bastante considerable para la época.

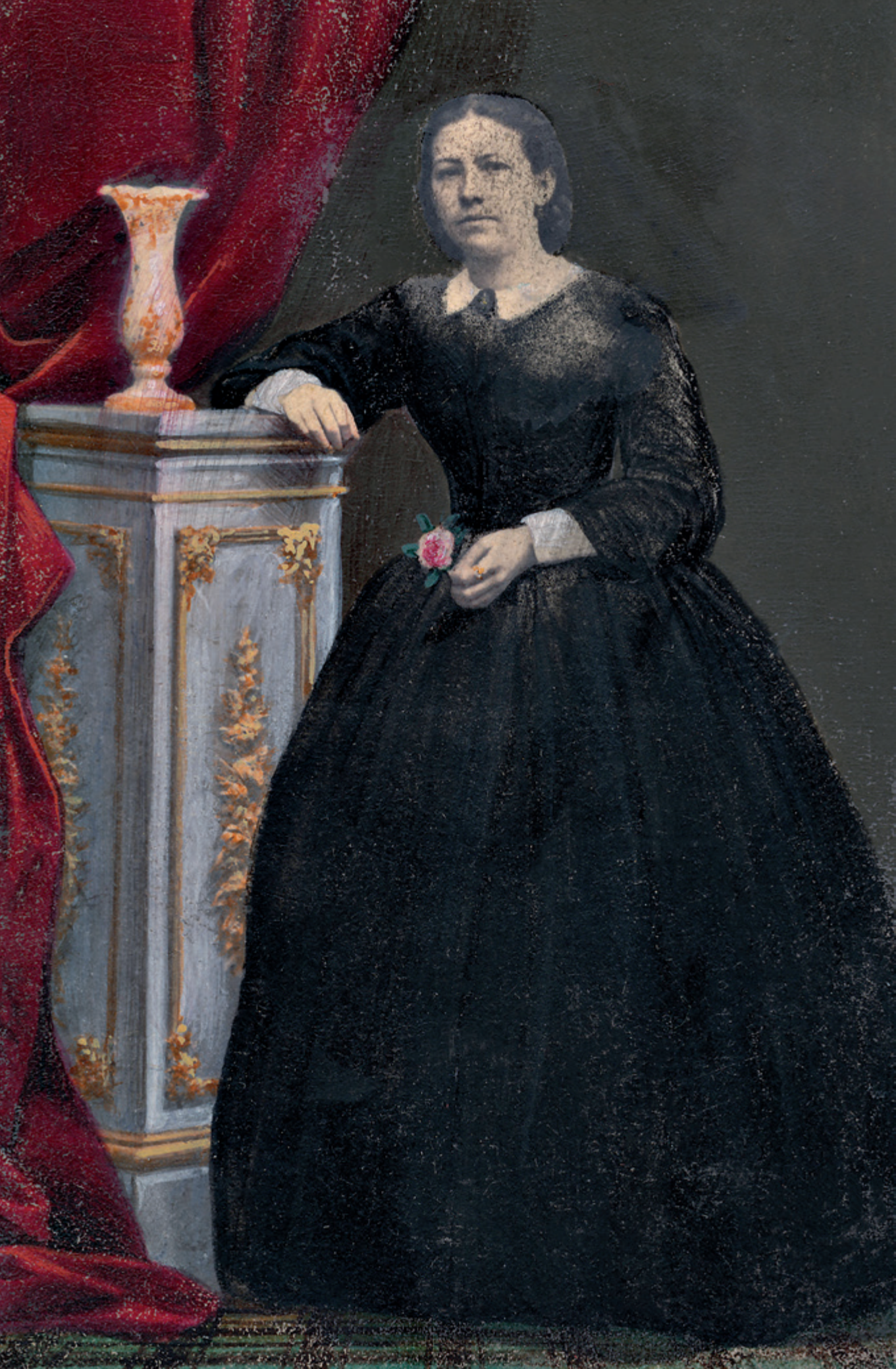
Soportes de los fotógrafos Corral y Barroso; Fotografía Artística Franco Italiana y Ramón Sagredo Col. Gustavo Amézaga Heiras

Para los estudios fotográficos de gran prestigio, no resultaba accesible tener integrado en su personal a un iluminador. El sueldo de este elemento podía ser por mucho, superior a la media de los salarios de la época. Por un anuncio publicado por el fotógrafo tapatío Octaviano de la Mora en un periódico capitalino de 1879, sabemos que ofrecía pagar entre 80 y 100 pesos mensuales a “un pintor artista y activo, que tenga práctica en la iluminación de fotografías á la acuarela, y en el manejo de la tinta china para el retoque de fotografías amplificadas”.<sup>36</sup> A la fotografía del siglo XIX hay que entenderla como una amplia actividad que generaba una circulación considerable de capitales, un giro bastante lucrativo, en el que las dinámicas comerciales de la fotografía se convertían en un componente crucial de la nueva economía cultural de valor e intercambio. Jonathan Crary afirma que fotografía y dinero se convierten en formas homólogas de poder social en el siglo XIX.<sup>37</sup>

Para sufragar los gastos que implicaba la creación de un estudio fotográfico, varios fotógrafos y pintores se aliaron para establecer un gabinete comercial de mayor prestigio, donde se pudieran realizar trabajos de fotografía y pintura, o fotografías iluminadas. En la Ciudad de México, por ejemplo, el pintor Ramón Sagredo se asoció con Luis Veraza (1864), después con los hermanos Vallete (1865), y existe el registro de otra sociedad con Manuel Díaz.<sup>38</sup> Otro estudio lo establecieron los italianos hermanos Sciandra con el pintor veracruzano José Justo Montiel, que probó fortuna en la capital mexicana en 1872.<sup>39</sup> El mencionado estudio de Corral y Barroso estuvo conformado por el fotógrafo Agustín Barroso y por el pintor Jesús Corral.

Los múltiples formatos de papel fotográfico que llegaron a iluminarse fueron desde las tarjetas estereoscópicas,<sup>40</sup> hasta impresiones que para principios del siglo XX llegaron a medir 66 x 100 centímetros. Además de aplicarse color, sobre las grandes ampliaciones fotográficas se podía solamente ejecutar un retoque







monocromático con un achurado acorde con la fotografía original, realzando las partes borrosas, o que se deseaban destacar. Para este tipo de retoques se utilizó desde tinta de color tierra de Siena, hasta lápiz de crayón o carboncillo.

El reverso de las cartulinas donde se adherían las fotografías fue el espacio donde iban la información y los datos sobre las sociedades y los talleres fotográficos. En estos soportes se dejaron variadas muestras de aquella alianza de la fotografía (simbolizada a través de una cámara, químicos y retratos), con la pintura (representada por pequeños cuadros enmarcados, la paleta o los pinceles), y ambas, rematadas por una corona de olivo, símbolo del triunfo que representó aquella inexorable unión.

- 1 Francisco Sosa, *Ensayo biográfico y crítico de don Wenceslao Alpuche*, México, Imprenta del Comercio, 1873, p. 181. José Antonio Rodríguez localizó este poema publicado de manera anónima en *El Museo Yucateco*, 1841. Se respeta la ortografía original en ésta y las otras citas.
- 2 Se refería al daguerrotipista norteamericano H. Custin, de cuyo establecimiento Arróniz afirma que "ha sido, sin duda, el mejor que hemos tenido en México".
- 3 Marcos Arróniz, "Daguerre", *La Ilustración Mexicana*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, p. 480.
- 4 *Ibidem*, p. 481.
- 5 Mariano Villanueva, "La fotografía", en *Biblioteca Universal. Galería de ciencias, artes, variedades, etc.*, México, Imprenta de M. Villanueva, 1868, p. 369.
- 6 Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 38.
- 7 Rosa Casanova, "Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, t. I, México, CONACULTA, p. 217.
- 8 "Bellas Artes", en *Correo de la Federación Mexicana*, México, 12 de febrero de 1828.
- 9 "Retrato al óleo y miniatura", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 28 de mayo de 1842.
- 10 Manuel de Jesús Hernández, *Los inicios de la fotografía en México 1839-1850*, México, edición del autor, 1989, p. 102.
- 11 "Fotografía", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 30 de mayo de 1858.
- 12 "Retratos fotográficos", *La Sociedad, México*, 1 de marzo de 1860.
- 13 Agustín Algarra, *Manual del pintor teórico-práctico o sea principios fundamentales del óleo y la acuarela: con las principales máximas de grandes maestros y un diccionario tecnológico de arte*, Madrid, Rosa & Bouret, 1864.
- 14 "El Liceo Mexicano. Colegio y Científico y de Bellas Artes", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 25 de julio de 1843.
- 15 "Escuela de Artes y Oficios", *La Voz de México*, México, 19 de septiembre de 1872.

PÁGINA ANTERIOR  
*Dama no identificada*  
ca. 1865  
Impresión a la  
albúmina, coloreada  
Col. Carlos Monsiváis/  
Museo del Estanquillo



- 16 "Retratos", *La Sociedad*, México, 5 de junio de 1859.
- 17 "Retratos con colores al daguerrotipo", *El Monitor Republicano*, México, 22 de noviembre de 1849.
- 18 "¡¡¡Atención!!!", *Diario de Avisos*, México, 14 de octubre de 1859.
- 19 "Exposición de la Academia de San Carlos en 1862", *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de febrero de 1862.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Manuel Matoses, "Las que se pintan", *El Siglo Diez y Nueve*, México, 16 de julio de 1875.
- 23 "Retratos", *El Pájaro Verde*, México, 25 de agosto de 1866.
- 24 Agustín Algarra, *Manual del pintor teórico-práctico ó sea Principios fundamentales del óleo y la acuarela: con las principales máximas de grandes maestros y un diccionario tecnológico de arte*, París-México, Librería de Ch. Bouret, 1877, p. 61.
- 25 Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 310-312.
- 26 Como ocurriría a través de los años con los retratos del presidente Porfirio Díaz.
- 27 Mefistófeles (Juan A. Mateos), "Un año de Intervención", *La Sombra*, 6 de enero de 1865, tomado de Clementina Díaz y de Ovando, "La vida mexicana al filo de la sátira", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 46, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1976, p. 94.
- 28 "Los señores Corral y Barroso, fotógrafos", *La Revista Universal*, México, 26 de diciembre de 1868.
- 29 Retrato de Fanny y Fannita Escandón, fotografía de Valletto y Cía., iluminada por Mendoza, ca. 1873. Colección del autor.
- 30 Gustavo Amézaga Heiras, "Retratos y originales. Representación y ficción en los estudios fotográficos del siglo XIX", en José Antonio Rodríguez *et al.*, *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la Ciudad de México*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 127.
- 31 "Eburnotipos. Retratos artísticos de nueva invención", *La Independencia*, México, 21 de mayo de 1861.
- 32 "Retratos", *El Boletín Republicano*, México, 4 de Julio de 1867.
- 33 Fidel (Guillermo Prieto), "Crónica Charlamentaria", *El Monitor Republicano*, México, 24 de enero de 1869.
- 34 Al parecer el antiguo comerciante y después fotógrafo Luis Veraza, fue el único que imprimía al reverso de los soportes de sus *carte-de-visite* los precios de sus trabajos.
- 35 "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía para retratos de todas clases", *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.
- 36 "Interesante. A los pintores", *El Socialista*, México, 28 de abril de 1879.
- 37 Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 31.
- 38 Gustavo Amézaga Heiras, "Ramón Sagredo", en José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 214.
- 39 Ver *El Monitor Republicano*, México, 29 de marzo de 1872; *La Iberia*, México, 2 de abril y 22 de mayo de 1872 y *El Ferrocarril*, México, 23 de mayo de 1872.
- 40 Las tarjetas estereoscópicas iluminadas se hacían sobre papel fotográfico muy fino, se coloreaban manualmente al reverso e incluso se hacían pequeñas perforaciones para provocar espectaculares puntos de luz, ver Carlos A. Córdova, *Arqueología de la Imagen. México en las vistas estereoscópicas*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2000, p. 34.

PÁGINA SIGUIENTE  
 Valletto y Cía  
 Dama no identificada  
 Fotografía iluminada  
 al pastel  
 66 x 100 cm  
 Col. Gustavo Amézaga  
 Heiras