

Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX

Gustavo Amézaga Heiras

Si Manuel Payno definía a la vida como un vasto teatro, el escenario donde todos nos apresuramos a tomar un lugar para desempeñar nuestro papel,¹ el salón fotográfico sería el almacén de accesorios que guarda, preparadas para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes.²

El retrato fotográfico como manifestación artística y tecnológica tiene su desarrollo dentro del estudio, entendido éste en su doble acepción, como el espacio donde se realizaba la toma, y el lugar en que efectuaban los procesos para revelar y obtener la imagen.

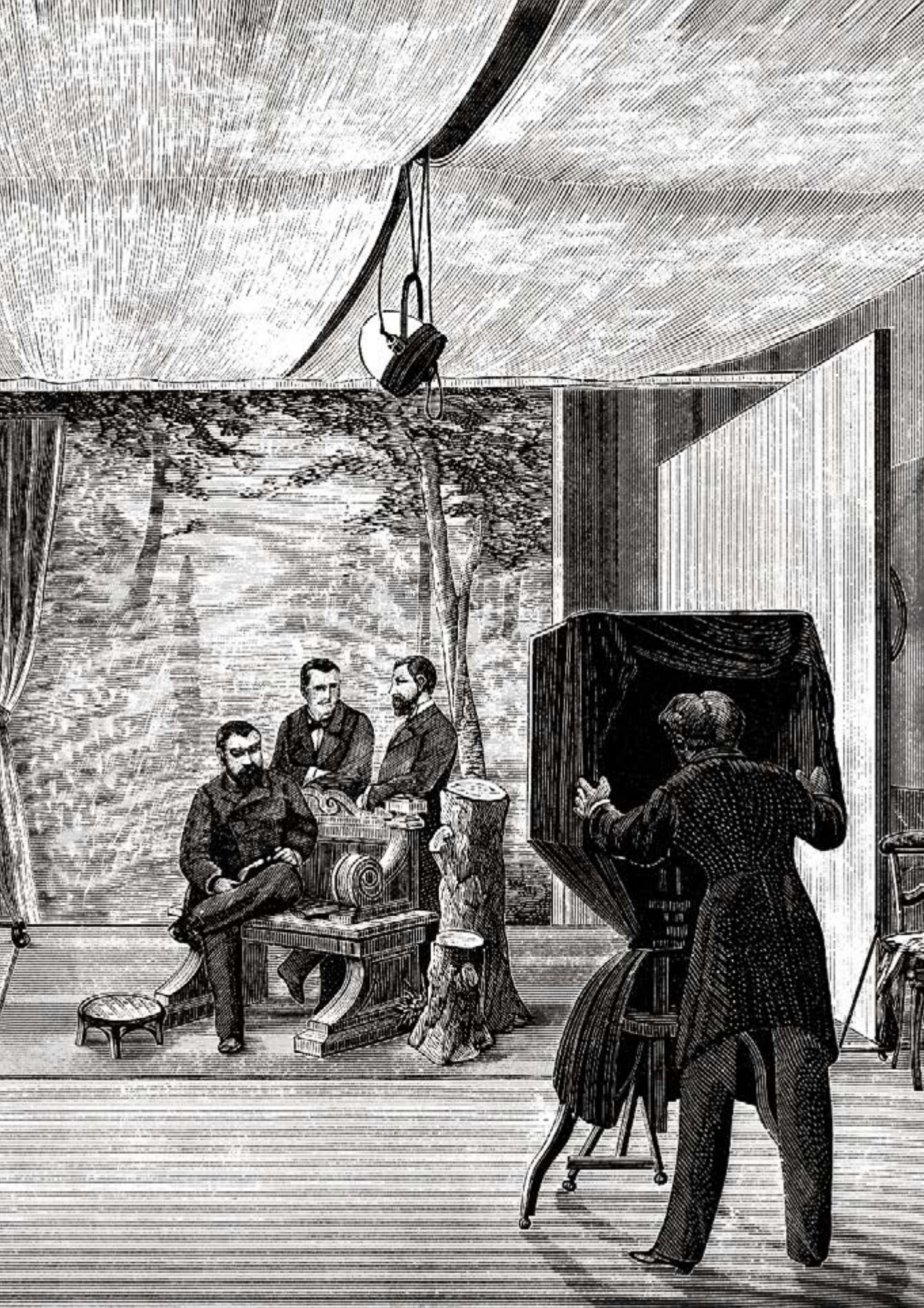
Las primeras fotografías en daguerrotipo se realizaron a plena luz solar de ahí que, para trabajar en un lugar cerrado, los fotógrafos tuvieran que recurrir a algún taller de un pintor con techo de cristal o bien a invernaderos.³ Los primeros estudios fotográficos se establecieron en las principales urbes cosmopolitas: en marzo de 1840 abrió en Broadway el que tal vez fuera el primer estudio comercial de retrato fotográfico del mundo, el de Alexander S. Wolcott y John Johnson;⁴ ese mismo año Phillipe Fortuné Durand, reclama en Lyon tener el título de poseer la *maison photographique* más antigua de Francia.⁵ En 1841, Antoine Claudet funda su taller en Londres, Inglaterra,⁶ mientras que en París se abren al público varios estudios, en torno al Palais Royal, gestionados al principio por los fabricantes ópticos para la daguerrotipia.⁷

PÁGINAS 58-59

Pedro Guerra Jordán
*Estudio de la fotografía
artística Guerra*
ca. 1900
Col. Fototeca Pedro Guerra
FCA-UADY

PÁGINA SIGUIENTE

*Interior de estudio, recorte
periodístico francés, s/n*
Col. Gustavo Amézaga Heiras





IZQUIERDA
F. Cervantes
Sin título, ca. 1865
Col. Gustavo Amézaga Heiras

DERECHA
Cruces y Campa
Sin título, ca. 1868
Col. Gustavo Amézaga Heiras

En México fue hasta finales de la década de 1840 que se empiezan a montar estudios completos,⁸ inclusive algunas personas rentaban las piezas principales de sus casas para ser adaptadas como talleres de trabajo.⁹ En la capital fue a partir de la proliferación de la tarjeta de visita, a principios de la década de 1860, que los estudios fotográficos se multiplican, ubicándose alrededor del circuito comercial más importante de la Ciudad de México, en las calles de Plateros y San Francisco y otras aledañas a éstas.

Pero, ¿cómo eran los estudios fotográficos y cómo era una sesión fotográfica en el siglo XIX? Existen algunas imágenes de los interiores, entre ellas la de los estudios de los hermanos Torres, Celestino Álvarez, Valletto y Cía., Ignacio Gómez Gallardo, Emilio Lange, Pedro Guerra Jordán y Jesús R. Sandoval.¹⁰ También podemos conocer su funcionamiento a través de las crónicas publicadas en la prensa mexicana; los manuales de fotografía de la época son una extraordinaria manera de apreciar su desempeño y, en la extensa producción fotográfica decimonónica, se pueden ver detalles reveladores.

Los estudios se ubicaron en lo alto de los inmuebles, para evitar que las sombras de edificios aledaños interfirieran sobre los locales que pudieron ser adaptados para producir las tomas fotográficas; posteriormente, se construyeron nuevos espacios con base en sus necesidades y en los adecuados requerimientos lumínicos que, por sus características, eran estudios cotizados y que se traspasaban entre los mismos fotógrafos.¹¹ El costo de adaptación de un local con un vitral, debía ser bastante alto, tal como lo confiesa el fotógrafo A. J. Halsey, en el periódico *El Monitor*:

Mr. Halsey tiene el honor de participar a sus numerosos amigos y al público en general que ha mudado su muy conocida galería [...] donde como siempre se ofrece a la disposición del público, y cree conveniente observar, que a gastos considerables ha hecho un tragaluz que da precisamente a la sala, y modificada de una manera que produce un efecto sorprendente, siendo de notar que la fisonomía sale de una hermosura y suavidad extraordinarias y con suma prontitud...¹²

Por los anuncios de prensa de la época, se sabe que los estudios fotográficos abrían sus puertas a la clientela entre las nueve y diez de la mañana. Solían cerrar alrededor de las tres o cinco de la tarde. Es decir, mantenían un horario determinado por la luz del sol.

La aventura de la sesión iniciaba cuando se accedía por una larga escalera. Juan A. Mateos relata con humor en su crónica “Los fotógrafos” la subida a un estudio fotográfico:

Es de ley subir cuarenta escaleras, y plantarse a veinte mil pies sobre el nivel de la ciudad. En esta ascensión trabajosa como la del Vesubio o la del Popocatépetl, el sudor acude a la frente y al cuello, la camisa se estruja, el rostro se pone colorado y con todos los síntomas del cansancio, el individuo pierde algo de su soltura porque cae rendido como un viagero [sic].¹³

El carácter mágico de la experiencia en el estudio continuaba con el olfato, el aroma acre de los químicos y las sustancias del laboratorio permeaban todo el espacio con olor a colodión.¹⁴ “Al entrar se experimenta una repugnancia análoga a la que causa la consulta de un dentista”, escriben en un periódico de la época.¹⁵

El recepcionista o el propietario del estudio recibía a la clientela en un vestíbulo, a manera de sala de espera, donde se podían ver enmarcadas las fotografías-muestra del *atelier*, de entre éstas se elegían el formato, la temática y la pose con que deseaba retratarse. El estudio debía de contar con un espacio para que las personas se acicalaran, se cambiaran de ropa y pudieran peinarse frente al espejo.

Después se pasaba al “salón de exposición”, en el que se realizaba la toma. El área contaba con una pared y un techo de cristal inclinado y, generalmente, estaba orientado hacia el norte, lo que permitía la iluminación en las tomas fotográficas. La luz que entraba por la cristallera, se regulaba por medio de cortinas de muselina blanca que, divididas en secciones, suavizaban y ajustaban la iluminación del modelo a fin de obtener armoniosos contrastes de claros y oscuros. El taller debía de contar además con espejos que pudiesen reflejar la luz natural, a manera de luces complementarias e incidir de la mejor manera en el modelo. El manual *El fotógrafo retratista* recomendaba: “Las luces deben de dirigirse y combinarse de tal suerte que todas se ayuden mutuamente [...] si se armonizan las partes relativas de manera de dar sombra a la luz, y luz a la sombra, se producirá un conjunto juicioso y se obtendrá un efecto poderoso”.¹⁶

El proporcionado manejo de luces y sombras deberían de dar la adecuada redondez y relieve al rostro del fotografiado.¹⁷

Una crónica de José Jacinto Jáuregui Jardón, publicada en el periódico *La Revista Universal*, relata una situación seguramente muy frecuente en los estudios del siglo XIX: la falta de luz solar, en este caso, en una sesión fotográfica de un retrato de bodas.



*Estudio de la Fotografía
Española de Celestino Álvarez
En Guía General Descriptiva
de la República Mexicana, 1899
Col. Gustavo Amézaga Heiras*

La comitiva invade el lugar del taller [...] la madre con voz llorosa discute la postura más poética que se debe escoger —¿Habrá o no habrá columna? ¿Es preferible la balaustrada? —Silencio, que interrumpe Vallete declarando que no se puede retratar porque no hay luz [...] Un tío hacendado con inmensa prosopopeya opina que la dificultad quedará vencida con dos reales de velas de l'Etoile. La novia se resiste porque teme salir fea.¹⁸

La posibilidad de iluminar el estudio con velas para la toma fotográfica se antoja improbable, pero no imposible en una situación extrema.

Finalmente, dentro del estudio, el cliente se enfrentaría ante la cámara, el extraño aparato que es el eje del espacio y ante quien deberá de “posar” ya sea parado o sentado, pero en ambos casos, la cabeza deberá estar apoyada sobre un “sujetacabezas” que permitirá que el modelo no se mueva cuando se realice la exposición. En la época, se le compara con un instrumento de tortura, de ahí que muchos fotografiados se sintieran incómodos y rígidos frente a la cámara.

Los manuales de fotografía de la época recomendaban cuidar la pose, idealizar la apariencia, crear una composición armoniosa de acuerdo al modelo y dirigir la toma hasta lograr una correcta representación ante la cámara: “Colóquese el modelo en una postura natural y elegante, ya de pie ó sentado, descansando en una baranda, una columna, ú otro objeto conveniente, pero de manera que entren por igual en el foco todas las partes, particularmente las manos, el rostro y los pies, si estos últimos han de ser visibles en el retrato.”¹⁹



José María Rivera formula una serie de recomendaciones para el cuerpo en el manual *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*:

Estudio de Emilio Lange
En *El Mundo Ilustrado*, México,
12 de febrero de 1905
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Si es muy gorda la persona, désele al cuerpo una ligera inclinación hacia delante, si la cara es muy larga, colóquese, si no se presta para el perfil completamente, que casi lo sea. Si la nariz es muy larga, inclínese hacia atrás la cabeza ligeramente, y en caso de una longitud excepcional, disimúlese de alguna manera según las circunstancias, como por ejemplo con una rosa que le cubra algo, como si estuviera oliéndola; si es chata, un poco inclinada la cara hacia abajo y si es aguilña, que quede bien de frente para que no se marque tanto la parte prominente. Si los ojos son hundidos, que les dé la luz de lleno y viceversa; si son chicos, la mirada un poco arriba, y si muy grandes, al contrario para abajo. La posición debe guardar armonía con el rumbo a donde se dirija la mirada.²⁰

Es evidente que el cuerpo humano es considerado un elemento de la composición que debe dirigirse y “corregirse” por el fotógrafo. La colocación del sujeto en el espacio de representación atiende a cuestiones de orden compositivo, formal y también simbólico, así como al tipo de puesta en escena de que se tratara.²¹

Los estudios debían de poseer un despliegue de recursos materiales para realizar la toma: una variedad de fondos²² que “ambientaran” la fotografía y una apropiada utilería que enfatizara la intención del retrato, cada uno de ellos requería de una solución particular. Una buena fotografía era la suma de los elementos seleccionados: el fondo, los objetos y composición adecuada, además de dirigir una correcta iluminación y la pose en el acto representado. En el estudio, el fotógrafo le construía a cada cliente un mundo de fantasía o el status que éste deseaba o precisaba para su afirmación.²³



Cruces y Campa
Sin título, ca. 1872
Col. Ramón López Quiroga

PÁGINAS SIGUIENTES
Valleto y Cía.
Ernestina, 1880
Col. Carlos Monsiváis

Valleto y Cía.
Ernestina, 1880
Col. Gustavo Amézaga Heiras

Los fondos pintados al óleo se empezaron a utilizar en la fotografía a partir de 1843 en Londres.²⁴ Primero predominaron los de tipo bastidor; es decir, un lienzo pintado y montado sobre un marco de madera rígida cuadrado o rectangular. Al paso de los años, predominaron los fondos decorados sobre tela estirada a manera de telón que se integraba de forma más suave y armoniosa con el suelo o la alfombra. Estos telones requerían de una estructura o andamiaje para poderlos desplegar, pero tenían la ventaja de poderlos almacenar enrollados en el estudio, ocupando menos espacio en el taller, ya que algunos de estos fondos llegaron a medir 3 por 4.5 metros.²⁵

José María Rivera en *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos* aconsejaba respecto a los fondos:

Tocante a los fondos fotográficos para representar diferentes asuntos, cuantos más tengáis será mejor; pues así tendréis más medios para divertirlos, pudiendo a la vez ejercitar más vuestro gusto artístico; pero en caso de que no podáis comprar más de un fondo, elegidlo sin dibujos, es decir, de color parejo, o si acaso, que no presente más que nubes, pues esos son los que más fácilmente pueden aprovecharse en cualquier estilo de modelos.²⁶

En México los fondos empiezan a aparecer con mayor frecuencia hacia 1855 en los ambrotipos, pero su gran auge fue a partir de la tarjeta de visita, a principios de la década de 1860. La mayoría de los telones se importaban de Europa,²⁷ o se vendían en establecimientos comerciales,²⁸ aunque algunos también se pintaron en el país. El fotógrafo Luis Veraza declara en un anuncio comercial en *El Pájaro Verde*, que artistas de “conocido mérito” realizaron los veinte fondos de su estudio.²⁹

La importancia de estos telones, realizados en nuestro país, es que algunos de ellos constituyen un testimonio visual de los espacios públicos de la Ciudad de México del siglo XIX. Se pueden mencionar entre otros, el fondo del estudio de Vallete y Cía. que reproduce la escalinata de una casona de Tacubaya con vista hacia el oriente de la ciudad, en él se observa, en un último plano, el Castillo de Chapultepec.³⁰ Los fotógrafos Cruces y Campa, poseían varios telones con paisajes de la capital, uno de ellos representa el gabinete de los mismos fotógrafos, ubicado en la calle de Empedradillo,³¹ arriba de los Portales, donde se puede ver detrás del ventanal las torres de la Catedral Metropolitana y en su serie sobre tipos populares se reproducen escenarios como la fachada de “La Diputación”, el Portal de las Flores o La Alameda.³²

Los fondos básicamente representaban dos tipos de ambientes: los espacios interiores y los exteriores. Los primeros, reconstruían lugares intimistas, como habitaciones de un hogar, salones, pasillos, gabinetes, comedores o una biblioteca, pero también los recintos de una capilla, iglesia, edificios públicos e inclusive comerciales. Los “exteriores”, reproducían espacios abiertos como atrios, patios, terrazas, jardines, alquerías, campiñas, bosques, castillos e inclusive escenas marinas. El cliente decidía qué tipo de retrato deseaba. El fotógrafo disponía de los elementos a utilizar en la composición. Lo primero era decidir el fondo, ya que utilería y pose estaban supeditadas a éste.

El gran reto de un fotógrafo era imaginar y conceptualizar el retrato mismo. El manual *El fotógrafo retratista* distinguía dos acciones: “Para hacer un retrato hay que observar dos cosas principales, la concepción y la ejecución: la segunda es menos difícil para el fotógrafo [...] gracias a los medios que el fotógrafo emplea, se le obtiene con más seguridad en unos cuantos segundos [...] la concepción que en sí misma es una operación mental, habrá tomado forma visible y se habrá fijado definitivamente sobre la placa sensible por medio de la luz.”³³

Un ejemplo de dos retratos creados de manera diferente, con una misma persona, son las fotografías de Ernestina³⁴ realizadas por Vallete y Cía. Ambas resultan creaciones formal y conceptualmente opuestas. En el primer ejemplo, vemos a la dama dentro de una estancia burguesa donde el telón reproduce una pared con elegantes decoraciones







en relieve, predominantemente de líneas verticales, y el piso de la escena está alfombrado. Entre el fondo y la modelo vemos una mesa de madera, ricamente tallada, en la que se halla un abanico, una maceta, un reloj y sobre éste, una escultura. Su cuerpo, en postura de tres cuartos, se resguarda tras una silla sobre la que descansan sus brazos que, junto con su rostro, son el punto más destacado de la iluminación.³⁵ Tanto la pesada vestimenta como el mobiliario, ambos oscuros, sugieren un espacio íntimo y cerrado: el hogar como microuniverso personal.

En el segundo retrato, Ernestina posa frente a un telón de frondosas colinas, un paisaje de terreno irregular que va marcando una profundidad a través de la perspectiva cromática. En el centro luminoso de este paisaje irrumpe la figura humana. La imagen teatral refleja la paz, la serenidad de la caminata como una recreación burguesa, en donde el paseo se convierte en una moda para mostrarse y ser vistos. La mano derecha descansa sobre una cerca o valla que sugiere la entrada al campo frondoso. El suelo aparenta ser de tierra, los troncos de la valla son de madera y, a diferencia del retrato anterior, se encuentra en su estado natural que armoniza con la figura del árbol pintado en el telón. En el espacio abierto, representación del macrouniverso social, Ernestina posa más libre, más fresca, con un vestido blanco propio para el verano. Su mano izquierda sostiene un parasol adecuado para un lugar soleado: la fotografía adopta y copia los códigos de la naturaleza.

En ambas imágenes se puede confirmar cómo la modelo desea ser vista y percibida en sus dos esferas sociales, en el ámbito público y privado. La fotografía de estudio simula dos espacios diferentes y, a la vez, crea una ficción que “borra” la frontera entre lo artificial y lo real.

Cuando la composición lo requería, si la toma era muy abierta o se retrataba a un grupo muy numeroso de personas, el fotógrafo debía de juntar varios fondos en el estudio para dar mayor amplitud al espacio fotografiado, debiendo disponer de la mejor manera posible los elementos del *atrezzo* y las posturas de los modelos. Muchas veces el resultado de la sobreposición de telones resultaba una extraña combinación en la que las perspectivas entre ellos no coincidían armoniosamente.

Los fondos daban a la fotografía un carácter teatral, acentuado por los accesorios elegidos que envolvían al modelo que posaba. El éxito de un retrato decimonónico también dependía de la utilería o *atrezzo*, que era el conjunto de mobiliario y objetos que se utilizaban para retratar a las personas y constituían el “puente” entre el modelo y el telón. Por ejemplo, una pequeña barcaza, realizada con madera y papel maché y unos remos integraban a unos niños con un decorado marino; una balastrada “real” daba continuidad a un fondo que representaba una escalinata pintada, mientras que el caballero camina con su bastón. La utilería dimensiona al sujeto que posa frente a la cámara, le otorga una escala frente el fondo y refuerza la temática conceptual del retrato, por ello, los accesorios debían ser congruentes con la edad e identidad del modelo, procurando una composición armoniosa con el fondo y el retratado.

Una gacetilla del periódico *El Correo del Comercio* elogia las últimas adquisiciones del estudio de los hermanos Sciandra: “Últimamente han recibido de Europa muebles de un gusto exquisito para accesorios de retratos y varios telones de fondo para el mismo

objeto. Uno de ellos representa la fachada de una preciosa quinta de recreo con un balcón practicable. La alfombra que esta decoración exige imita a las mil maravillas un prado cubierto de menuda yerba y flores imitadas al natural. Aun a la simple vista es de un grande efecto.”³⁶

El fotógrafo es el creador de lo creíble, con artificios tiene que hacer de su estudio el espacio de la representación. La utilería realizada con materiales como el cartón, papel maché, tela y madera, deben que ser verosímiles en la toma fotográfica, los objetos tendrán que *parecer* verdaderos: el piano, las rocas, el espejo, la chimenea, los ventanales, las macetas; todo sirviendo a la ficción representada. Una de las grandes trampas de la fotografía fue que se asumió como una reproductora fiel, exacta de toda escena y, por tanto, portadora innegable de una objetividad y/o verdad consustancial.³⁷ No en balde fotógrafos como el tapatío Octaviano de la Mora ofrecía a sus clientes “verdad y belleza”.

Desde los primeros retratos, los elementos que solían acompañar a los modelos eran una columna y un cortinaje, sobrios herederos de los antiguas pinturas de la realeza y la aristocracia. A partir de 1870 varios fabricantes europeos se especializaban en producir una gama de elementos decorativos para los estudios fotográficos³⁸ y realizaban la gestión del pedido y el envío del mobiliario, utilería y fondos necesarios a otras partes del mundo. En un anuncio, de 1878, un empresario de accesorios para estudios fotográficos alardeaba los méritos de su última creación: “un mueble de roble esculpido que se transforma a voluntad en aparador, chimenea, en piano, en escritorio, en reclinatorio”.³⁹ Este tipo de muebles desempeñaban varias funciones en la composición fotográfica: por un lado decoraban el espacio del retrato, ayudaban a ambientar la escena en el estudio (como biblioteca, sala, capilla religiosa, etcétera), dando con su tridimensionalidad verosimilitud a la ficción, pero también eran útiles al ser un apoyo físico para el modelo durante el tiempo de pose. Se recomendaba a los fotógrafos utilizar muebles genuinos de la mejor clase, de buen diseño y con carácter.

En algunas ocasiones los clientes llevaban sus propios objetos de valor sentimental, con el propósito de dejar el recuerdo plasmado en una fotografía, como un testimonio visual de algún evento o fecha importante. Algunos retratos infantiles son el registro de los regalos de cumpleaños que habían recibido los niños de sus padres o familiares: la niña se fotografiaba con su muñeca de porcelana, el varón con su barco de juguete, la imagen era única e irrepetible.

Todos los momentos de una vida podían quedar inmortalizados en el estudio: el acto fotográfico conmemora por generaciones el nacimiento, el aniversario, la primera comunión, la boda, la fiesta y el duelo. Todo en un ciclo infinito, marcado por las modas y delimitado por la vida y la muerte.







1. Manuel Payno, *El hombre de la situación*, México, Editorial Porrúa, 2004, (Colección "Sepan Cuantos...", núm. 605), p. 1.
2. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 62.
3. Ellen Maas, *Foto-álbum, sus años dorados, 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 86.
4. François Brunet, "El daguerrotipo en Estados Unidos: un arte social", en *El arte de la fotografía, de los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Lunweg Editores, 2009, p. 48.
5. Sylvain Morand, "Le daguerréotype en province, une histoire sans fin", en *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 109.
6. Quentin Bajac, *et al.*, "Cronologie, 1839-1855", en *Le daguerréotype français, op. cit.*, p. 399.
7. Paul-Louis Roubert, "La generación del daguerrotipo", en *El arte de la fotografía, op. cit.*, p. 32.
8. Rosa Casanova y Oliver Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE (Rio de Luz), 1989, p. 40.
9. "Para daguerrotipos u hombres solos", en *El Universal*, México, 5 de diciembre de 1850.
10. Existen registros de los interiores de los estudios de los hermanos Torres en *El Mundo*, México, 2 de julio de 1899; el de la Fotografía Española de Celestino Álvarez en la *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*, 1899; de Valletto y Cía. en *El fotógrafo mexicano*, julio de 1899 y en *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905; el salón de recepción de Ignacio Gómez Gallardo en Guadalajara en *El fotógrafo mexicano*, mayo de 1901; el estudio de Emilio Lange en *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905. La Universidad de Autónoma de Yucatán resguarda la imagen del Estudio de la Fotografía Artística Guerra, de Pedro Guerra Jordán, ca. 1900 y el Tecnológico de Monterrey tiene en sus archivos el Estudio fotográfico de Jesús R. Sandoval, ca. 1900.
11. Con base en los directorios comerciales y por los sellos de los soportes de las fotografías se pueden registrar los fotógrafos que estuvieron en una misma dirección, por ejemplo, el local ubicado en la 2a. de San Francisco núm. 4, albergó entre otros, los estudios de Cruces y Campa, Luis P. Sciandra, Calderón y Cía., Campos y Torres, Cordero y Osio, M. Nieto, José María de la Torre y Octaviano de la Mora.
12. "Galería de retratos al daguerrotipo" en *El Monitor*, México, 25 de julio de 1856.
13. Juan A. Mateos, "Los fotógrafos", en *México y sus costumbres*, México, 24 de octubre de 1872.
14. El colodión es un procedimiento fotográfico que utiliza una solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol.
15. Quentin Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Editorial Blume, 2011, p. 35.
16. C. Clary, *El fotógrafo retratista*, León, Guanajuato, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892, p. 26.
17. John Towler, *El rayo solar, tratado teórico práctico de fotografía*, Nueva York, D. Appleton y Compañía, 1890, p. 24.
18. José Jacinto Jáuregui Jardón, "¡¡¡Himeneo!!! ¡¡¡Himeneo!!!", *La Revista Universal*, México, 25 de enero de 1874.
19. John Towler, *El rayo solar, op. cit.*, p. 26.
20. José María Rivera, *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*, Santa Cruz, Imprenta Guadalupana, 1902, p. 21.
21. Claudia Negrete Álvarez "Fotografía y teatro. Una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, 2003, Núm. 620, p. 92.
22. 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.
23. Ellen Maas, *Foto-álbum, op. cit.*, p. 89.
24. *Ibidem*.
25. Un comerciante de fondos para estudios fotográficos anunciaba en *El fotógrafo mexicano*, México, enero de 1909, telones de hasta de 10 x 15 pies, equivalentes a 3 x 4.50 metros aproximadamente.
26. José María Rivera, *El consultor, op. cit.*, pp. 2-3.
27. El periódico *El Siglo XIX* en su sección "Aduana de México", registra el 29 de noviembre de 1878, dentro de los arribos de mercancías al puerto de Veracruz, la entrega de "Esteva a G. Valletto, 8 bultos papel Bristol, vidrios planos y fondos de calicót pintados".



28. El Almacén de drogas de Julio Labadie ofrecía un surtido de aparatos, útiles y productos especiales para fotografía, entre ellos, fondos de paño liso y de paisaje, en *El Monitor*, México, 20 de junio de 1868. De igual forma, el establecimiento Ciudad de México anunciaba para los señores fotógrafos el arribo de fondos de paño, papel y tela, lisos y de paisajes en *El Monitor Republicano*, México, 12 de marzo de 1869.

29. Aviso de Luis Veraza, "¡¡¡Atención!!! Salones de fotografía", en *El Pájaro Verde*, México, 15 de noviembre de 1864.

30. Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos, fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, p. 100.

31. Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, p. 96.

32. *Ibidem*, p. 116.

33. C. Clary, *El fotógrafo*, *op. cit.*, p. 4.

34. Se desconocen los apellidos de Ernestina, ambas fotografías fueron realizadas en agosto de 1880 y se localizaron en dos colecciones diferentes.

35. La composición piramidal de la modelo con la silla, así como la cenefa horizontal que aparece en el fondo en el fotografía de Valleto, posee similitudes con la pintura *Madame de Broglie*, de Ingres (1853), en ambos casos, destacan los brazos y la cara como puntos más destacados de la iluminación, en contraste con el resto del retrato.

36. Anuncio "Los señores Sciandra hermanos", en *El Correo del Comercio*, México, 28 de enero de 1873.

37. José Antonio Rodríguez, "Un acto de ficción (fidedigna)", en *Nuevo León, imágenes de nuestra memoria*, vol. II, México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 2004, p. 107.

38. Ellen Maas, *Foto-álbum*, *op. cit.*, p. 89.

39. Quentin Bajac, *La invención de la fotografía*, *op. cit.*, p.61.

Lorenzo Becerril

Hermanos

ca. 1880

Col. Gustavo Amézaga Heiras

PÁGINAS 72 y 73

Aguilar

Familia Muñoz

Zacatecas, 1877

Col. Gustavo Amézaga Heiras